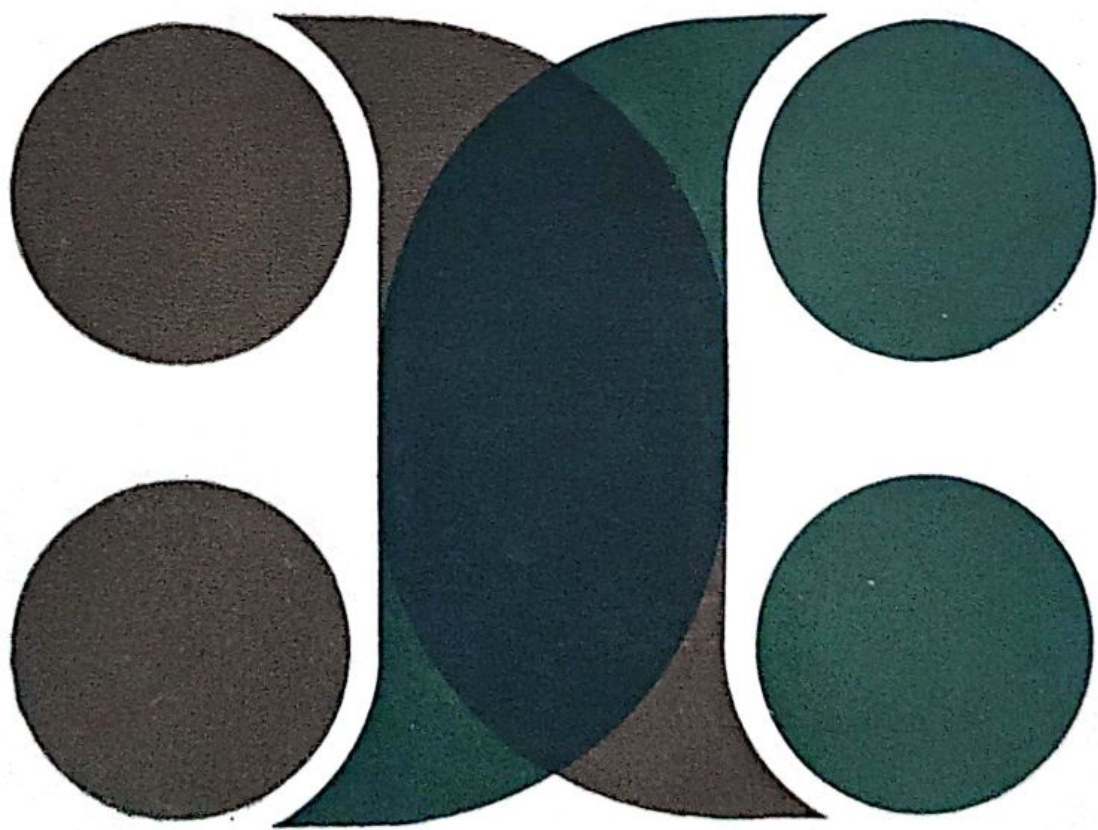


vladimir brânduş

**artă şi critică
în perspectivă
comunicaţională**



editura eminescu

vladimir brânduş

**artă şi critică
în perspectivă
comunicaţională**

1979

editura eminescu

BUCUREŞTI, PIAŢA SCÎNTEII 1

Cuvînt înainte

Paradoxală această tentativă a unui umanist prin vocație, a unui teoretician convins de substanța morală a demersului critic și de virtuțile sale filozofice, de a recurge în analiza și explicarea modului de ființare a artei la o perspectivă cibernetică și la terminologia esteticii informaționale. Paradoxală cu atît mai mult cu cît, în repetate rînduri, autorul își mărturisește în paginile cărții de față scepticismul față de capacitatea metodelor exacte, cantitative, de a sesiza orizontul de inefabil al artei și socotește „plasarea ciberneticii în fața artei, departe de sensul și ființa ei esențială“.

O trădare, deci, a vechilor poziții și credințe teoretice? O renunțare la toga filozofului în favoarea halatului de cibernetician? Nu, ci o dramatică luptă între dorință și necesitate, între pasiunea intuiției și rigoarea metodei, luptă care face din cartea lui Vladimir Brînduș, dincolo de obiectivele teoretice pe care și le-a propus și pe care le atinge cu strălucire, o excelentă demonstrație, involuntară și implicită, a inevitabilității perspectivei informaționale, științifice, măcar ca punct de plecare pentru orice demers analitic ce tinde astăzi la un plus de cunoaștere și înțelegere a artei. Pentru că dragostea pentru artă, „imensa, statornica, sobra și adîncă dragoste pentru artă“, în care autorul vede premisa oricărui dialog

teoretic cu arta, nu trebuie să fie oarbă. Succesul apropierei cognitive de artă depinde de restul de clarviziune și luciditate critică pe care știm să ni-l păstrăm, lăsându-ne „absorbiți de nisipurile ei mișcătoare“. Eficiența aderenței noastre *afective* la artă, pentru care cartea de față pledează atât de convingător, depinde — când arta se vrea nu doar trăită, ci și *explicată, înțeleasă* — de raționalitatea demersului investigator, de rigoarea științifică a metodei prin care se încearcă optimizarea procesului de creare și receptare a artei.

Nu pot subscrie, de aceea, ideii citate dar, din ferire, neasumate în fapt de autor, că „a vorbi cu precizie despre lucruri difuze (subînțeleasă fiind aici arta) este o inexactitate“. Dezvoltînd această idee pînă la ultimele consecințe ar însemna să negăm însăși legitimitatea științifică a psihanalizei și psihologiei abisale, căci ce poate fi mai „confuz“, mai imprecis și neclar ca magmele convulsive ale subconștientului uman (în care, dealtfel, arta își are implantate rădăcini trainice). Faptul că datele furnizate de observație și introspecție despre aceste zone difuze ale existenței și creației spirituale (am numit și arta) nu au claritatea și precizia, pregnanța univocă a datelor științifice, presupunînd *interpretarea valorizatoare* a subiectului cunoscător, nu justifică limbajul confuz și imprecis al *concluziilor* teoretice pe care acestea le formulează. Nu polemizăm aici cu ideile și rezultatele acestei cărți, cu nimic tributare unei asemenea „neclarități“ principiale, ci doar cu o prejudecată a autorului, mărturisită implicit în cîteva locuri. Și în acest sens spuneam că această pasionantă carte mi se pare rodul unei lupte și al depășirii ei.

Dealtfel, tocmai din necesitatea transpunerii în termeni de sporită rigoare științifică și cu o mai mare putere explicativă a interpretării sociologice, filozofice și

axiologice pe care o dă fenomenului artistic, autorul a recurs în prima parte — deși învingându-și, cum am spus, reticiențe de ordin afectiv — la o perspectivă metodologică împrumutată științelor exacte, respectiv ciberneticii... Rezultatele sînt deosebit de interesante, permițînd o mai clară înțelegere a mecanismelor complexe, de ordin social, ce determină procesul de realizare și receptare a operei de artă.

Consecvent însă vocației sale filozofice și neîncrederii în capacitatea demersului logico-rațional de a explica *exhaustiv* nivelele de ființare ale operei de artă, Vladimir Brînduș depășește în permanență, și îndeosebi în partea a doua a lucrării sale, analiza de tip cibernetic a comunicației artistice. De aceea titlul cărții trădează oarecum spiritul ei, mascînd valoarea eseistică de înaltă ținută a atîtora dintre paginile ei, varietatea și complexitatea problemelor abordate, de pe o fermă și consecventă poziție ideologică marxistă.

Avem în față, așadar, nu o carte de *aplicare* a tehnicilor și metodelor esteticii informaționale ci una tributară *perspectivei* teoretice, de mare valoare euristică, pe care aceasta a inaugurat-o prin înțelegerea artei ca fapt de comunicare socială și caz particular al unei teorii generale a comunicării.

Propunîndu-și, deci, o analiză a artei, respectiv a modului ei de constituire și funcționare în plan social, în *spirit* cibernetic, autorul s-a oprit cu îndreptățire la ipostaza artei ca fapt de comunicare. Aici perspectiva cibernetică se arată cu adevărat fructuoasă permițînd iluminarea unor mecanisme și relații psiho-sociale ale artei, mai puțin sau deloc evidențiabile cu mijloacele analizei tradiționale. Ceea ce trebuie remarcat de la început ca un fapt pozitiv este faptul că, în considerațiile sale, Vladimir Brînduș nu cantonează niciodată în

tehnicism ori empirism îngust, cum se întâmplă uneori cu lucrările prea puternic înfeudate metodologiei cibernetice, ci are permanent în vedere condiționarea social-umană, primordială a artei. Avem astfel o lucrare care, valorificând în mod eficient perspectivele noi deschise asupra artei de metodologiile moderne de cercetare, ambiționează și reușește să ajungă la formularea unor teze și concluzii teoretice de nivel filozofic asupra condițiilor existențiale ale artei și criticii de artă.

Prima parte a lucrării („Trei teze despre *feed-back* în artă“) demonstrează convingător faptul că, din punct de vedere comunicațional arta este un complex fenomen de permanentă retroacție (între realitate și conștiința artistului, între opera finită și imaginea ei mentală, între operă și contemplator ș.a.m.d.). Din această perspectivă autorul reușește să evidențieze o serie de condiționări psiho-individuale și social-istorice generale ale proceselor de creație și receptare artistică. Desigur, nu în toate cazurile aflăm lucruri noi, dar și atunci când se reafirmă astfel principii estetice fundamentale avem de-a face cu un spor de cunoaștere întrucât sînt demonstrate, cu obiectivitate științifică, aserțiuni și teze bazate pînă acum doar pe introspecție ori reflecție filozofică, nu însă și demonstrate în mod științific. Alteori însă, și în aceasta vedem meritul euristic principal al cărții de față, ne sînt dezvăluite aspecte și intercon condiționări noi, ce permit o înțelegere mai nuanțată și *din interior* a procesului de creație și a semnificației sale ca *atitudine spirituală specifică* față de realitate.

Semnalăm în acest sens, ca deosebit de interesantă, comparația între raționamentul analogic și procesul de modelare mentală a realității, proces ce stă la baza actului de creație artistică. Pe baza acestei comparații autorul ajunge la o judicioasă înțelegere a corespondențelor

posibile între artă și realitate, ca și a limitelor inerente acestei corespondențe.

Subtilă — și punînd în evidență aspecte noi — se prezintă și analiza proceselor de retroacție ce constituie fundamentul receptării artistice, cu evidențierea rolului creator al contemplatorului în revalorizarea operei (și implicit a realității reflectate prin intermediul ei). De mare interes ni se pare și evidențierea retroacției formelor de artă prezente asupra celor viitoare, precum și înțelegerea influențelor reciproce dintre arte tot ca fenomen de retroacție.

Nu mai insistăm, exemplele de analize și rezolvări fericite ar putea continua, important ni se pare însă să semnalăm cititorului contribuția esențială a acestor „teze” la lărgirea și îmbogățirea sensului în care arta trebuie privită ca fenomen de comunicare. Cristalizarea viziunii artistice, în stadiul de proiect mental al operei, sau formarea gustului sînt astfel explicate ca fenomene de comunicare, bazate pe transmitere de informație, fapt ce permite o mai profundă înțelegere a mecanismelor ce le stau la bază.

Consecvent perspectivei comunicaționale, Vladimir Brînduș analizează, în partea a doua a lucrării sale, critica de artă prin prisma funcțiilor ei în optimizarea procesului de comunicare artistică, și ca fenomen specific de retroacție. Implicațiile meditației filozofice și axiologice asupra artei sînt însă mai prezente în această parte, chiar stilul expunerii devine mai avîntat, descătușat de rigorile unei terminologii la care autorul a recurs din necesități de sistem, dar la care, evident, nu aderă afectiv. Întîlnim pagini de mare frumusețe și înaltă ținută intelectuală despre sensul moral al criticii de artă, despre caracterul eminent social-istoric al adevărului ei, despre

precarul său echilibru între știință, filozofie și artă, ca modalități de expresie.

În sfârșit, nu stă în intenția rîndurilor de față de a face inventarul temelor de meditație ce au furnizat autorului substanța acestei cărți. Cele pe care le-am amintit au vrut doar să evidențieze cîteva probleme și modul de abordare a lor spre a nu lăsa fără acoperire îndemnul ce-l adresăm cititorului de a deschide cu toată încrederea această carte de debut a unui tînăr critic de artă cu o exemplară conștiință teoretică a profesiei sale. El ni se înfățișează astăzi — după o susținută activitate de critic dramatic și plastic desfășurată în revistele de cultură — cu un studiu de o certă maturitate teoretică, informat fără ostentație, original și direct, curajos și argumentat, inedit prin îngemănarea atitudinii filozofice, tradiționale față de artă, cu „impietatea“ fecundă a omului de știință față de aura ei de „inefabil“.

VICTOR ERNEST MAȘEK

PARTEA ÎNTÎI
Trei teze despre „*feed-back*”
în artă

Introducere

Secolul XX poate fi considerat ca o arenă a celor mai însemnate și frecvente prefaceri în toate domeniile. Poate mai mult decât oricând, în acest secol omenirea a fost animată de o mulțime de curențe filosofice, sociologice, politice etc. Nici un alt secol nu a fost martorul unor atît de spectaculoase schimbări ale raportului de forță politică și financiară dintre state, cum este secolul XX. De asemenea în nici un alt timp omenirea nu a iscat conflicte armate mai grave ; nicicînd ea nu a plătit ambiției, rapacității, egoismului și demenței un tribut atît de mare în vieți omenești. Parcă niciodată nu a fost atît de izbitor, ca în secolul XX, contrastul dintre pauperitate și prosperitate. În oricare alt secol trecut posibilitatea sumbră de autodistrugere aproape instantanee a omenirii ar fi părut o fabulație a unei fantezii bolnave ; acum este o amară realitate. Timpurile noastre au fost acelea care au asistat la cele mai vaste grupări subsociale ale tinerilor debusolați sau dezamăgiți eșuînd în toxicomanie sau delincvență. Contemporane nouă sînt statisticile îngrijorătoare ale victimelor bolilor nervoase. Ca niciodată în lumea artistică de după 1900 s-au perindat un număr impresionant de curențe, maniere și viziuni. În secolul nostru au reușit să pășească pe calea libertății și independenței un număr însemnat de popoare, împărțind astfel lumea

în două orientări politico-sociale. Tot ale secolului XX sînt deplasarea omului pe sol cu viteze nesperate, zborul, comunicarea la mari distanțe a sunetului și imaginii, perfecționarea înregistrării lor, înregistrarea și transmiterea imaginii animate, grefele diferitelor organe la oameni; în sfîrșit, tot în secolul XX omul a reușit să zboare în cosmos și să pășească pe o altă planetă! Lista marilor schimbări ce caracterizează secolul nostru în raport cu cele trecute ar putea fi, desigur, mult extinsă. Dar nu alcătuirea unei atare liste stă în intenția noastră acum. Din tot acest peisaj al marilor prefaceri pozitive și negative, creînd o oarecare stare de nestabilitate, uneori fertilă și alteori nocivă, sîntem conduși către o concluzie. Cu toate că această concluzie se dovedește, evident, a fi rodul unui prim nivel superficial de analiză a faptelor, o considerăm satisfăcătoare pentru mersul înainte al prezentei lucrări ce urmărește un țel de cu totul altă natură. Este unanim recunoscut — și aceasta e și concluzia de care aminteam — că toate aceste „revoluții“ în majoritatea domeniilor vieții au fost posibile datorită unei dezvoltări fără precedent a gîndirii științifice, secondată din ce în ce mai prompt de gîndirea tehnică; sau ele au fost consecința, uneori chiar și indirectă, a acestei dezvoltări. Considerăm inutile eventualele argumentații în favoarea celor de mai sus, argumentații ce nu ar face decît să reproducă lucruri deja bine cunoscute.

Entuziasmați de cuceririle omului asupra mediului, sau, uneori, derutați de aspecte negative, cu satisfacție sau scepticism în glas, în fața unui spectacol atît de dinamic și aducător permanent de noutate, cum este secolul XX, oamenii au simțit nevoia să-l caracterizeze lapidar, printr-o formulă verbală. Nu este deloc lipsit de importanță să avem în vedere aceste încercări empirice de a defini timpul contemporan, deoarece prin

ele se pot citi o reacție și o atitudine spontană a maselor de indivizi față de sensul civilizației lor. Astfel secolul actual a fost denumit „secolul vitezei”; este cea mai răspândită „poreclă”. Se mai spune că este „secolul electronicii”, „secolul atomului”, „era cosmică” etc... Este mult adevăr în fiecare dintre aceste denumiri. Foarte plauzibile ni se par însă și denumiri de mai redusă circulație, sau altele pe care, cu titlu de exercițiu, le propunem acum: „secolul computerului”, „secolul exploziei demografice”, „secolul științei”, „secolul raționalității”, „secolul marilor schimbări” ș.a.m.d.

Toate aceste denumiri, și încă multe altele posibile, reprezintă trăsături mai mult sau mai puțin generale ale civilizației contemporane neputînd, însă, aspira la a fi taxate drept caracteristici fundamentale. Tehnicile electronice, într-adevăr, sînt extraordinar de răspândite; ele reprezintă în bună parte atît baza confortului cotidian al individului, cît și cea a succesului zborurilor cosmice; ele au devenit cvasiindispensabile atît învățămîntului de toate tipurile și gradele, cît și cercetării științifice. Înclinăm însă să credem că electronica poate fi considerată mai curînd ca o bază tehnico-metodologică, decît ca o trăsătură a modului de a gîndi și acțiunea specific secolului XX. Iar pentru a da o denumire mai fundată a timpurilor actuale este nevoie ca aceasta să oglindească în mod de a gîndi specific, o constantă, un țel permanent al gîndirii respective în orice domeniu de activitate. „Secolul vitezei” ni se pare o denumire nefundată deoarece este clar că viteza „de deplasare, de transmisie, de calcul etc.” este o consecință a modului specific de a gîndi și un *instrument* al său, dar nicidecum un scop fundamental, în sine. De asemenea „secolul atomului”, „era cosmică” sau „secolul compu-

terului". Denumirea din urmă evocă mijloacele și performanțele stadiului de progres al civilizației actuale. În spatele tuturor acestor mijloace se ascunde acea constantă fundamentală a gândirii contemporane, scopul comun care reunește scopurile tuturor performanțelor. Este obsesia și ținta finală a oricărui demers uman. Acest loc comun al acțiunilor umane poate fi desemnat prin conceptul de OPTIMIZARE. Desigur că orice gest al omului pentru a supraviețui, încă din primitivism, orice gest de conciliere a mediului cu necesitățile sale vitale nu înseamnă altceva decât o optimizare a relației individ-mediul, fără de care supraviețuirea este imposibilă. Mai mult, chiar și o fărâdelege săvârșită de un individ sau un grup, reprezentând îndeplinirea dorințelor devenite necesități ale eului — evident, de factură negativă — poate fi asimilată tot unui proces de optimizare. Reiese clar că optimizarea este o constantă umană străveche. Se pune întrebarea care sînt temeiurile pe care vrem să o definim, totuși, ca o caracteristică a gândirii secolului XX? Deși în timpurile mai vechi acțiuni ce reprezentau pași hotărîtori în lungul proces de ameliorare a relației om-mediul se făceau inconștient și spontan, încă mult înainte de secolul XX apare conștientizarea acestui proces și încercarea de a perfecționa metoda realizării lui. Apare, cu alte cuvinte, acea dorință de „mai bine“, de a smulge mediului mult mai mult decît era necesar pentru stricta supraviețuire. Acest impuls a atras perfecționarea mijloacelor de producție. Însă numai în secolul XX apare cu stăruință preocuparea permanentă, nu numai de a optimiza relația om-mediul, ci și de a optimiza însăși acest străvechi proces. Apar abia acum noi discipline a căror sarcină este de a perfecționa însuși procesul de adaptare a mediului la necesitățile omului, de

smulgere de către om a celor mai bune condiții de existență. Putem spune că este vorba de un proces de optimizare a însuși procesului fundamental de optimizare a relației existențiale om-mediul.

Desigur că nu poate fi acum lesnicioasă o diferențiere, din totalitatea acțiunilor umane, a celor ce reprezintă procese de optimizare strict a relației om-mediul și a celor ce optimizează aceste procese fundamentale; de asemenea cât de direct își atinge fiecare proces scopul său. Scopurile ambelor tipuri de procese se întrepătrund și fac aproape imposibilă o asemenea diferențiere care, în fond, nu poate avea în această lucrare vreo importanță majoră. Semnificativ ni se pare că în secolul XX există o grijă permanentă pentru *optimizarea tuturor acțiunilor*. Tot ceea ce se numește organizarea producției, organizarea unui șantier ce construiește locuințe, distribuirea forței de muncă, sistematizare a unei rețele de transport, sistematizare a procesului de învățământ, psihologia muncii etc. — ocupații devenite specialități distincte, nu înseamnă altceva decât eforturi specifice de optimizare a acțiunilor umane. În secolul nostru există parcă o obsesie fără precedent de a nu se comite acțiuni, sau chiar gesturi, gratuite și nici măcar cu o eficiență redusă. Aceasta a permis ca preocuparea de a optimiza orice acțiune să capete rang de știință de-sine-stătătoare. Orice preocupare ce are ca scop optimizarea unei acțiuni, dacă se vrea temeinică și științifică, trebuie să țină seama, mai mult, să derive ca metodă și spirit din această sus-amintită știință de-sine-stătătoare care este *cibernetica*. Sîntem îndreptățiți să considerăm ca indisolubil legați termenii *cibernetică* și *optimizare*. Louis Couffignal, pornind de la definiția dată ciberneticii de către întemeietorul ei, Norbert Wiener, concluzionează că această nouă

știință constituie o „metodologie a acțiunii“, „arta de a asigura eficacitatea acțiunii“. ¹

În discuțiile cotidiene este foarte răspândit „reflexul“ de a pune chiar semnul de egalitate, de a confunda cibernetica cu computerul, cibernetica cu lucrul la ordinatorul electronic. Desigur, ordinatorul împreună cu multe alte dispozitive anexe (traductori) devine, la un moment dat, indispensabil aceluia care studiază la modul profesional un fenomen oarecare prin metodele ciberneticii. De aceea „secolul computerului“, în comparație cu „secolul electronicii“, ni se pare o definiție mai caracterizantă și mai fundată ce s-ar putea da timpurilor actuale. Însă deoarece asimilarea ciberneticii cu ordinatoarele este superficială, limitativă (pentru primul termen) și schematică, nu ne vom putea declara satisfăcuți nici de formula: „secolul computerului“. Computerul reprezintă numai un mijloc concret de experimentare și realizare a unei metodologii, a unui mod de a gândi care este cibernetica. De aceea până la lucrul concret cu ordinatorul se poate vorbi de o *gîndire exclusiv umană de spirit cibernetic*. Aceasta din urmă cu al său scop concret — optimizarea — este într-adevăr o trăsătură inedită și individualizantă a demersului spiritual al secolului XX. Este adevărat că gîndirea de spirit cibernetic nu a coborît încă „în stradă“, dar judecînd după uluitoarea ei viteză de propagare ², după forța de penetrație, ca și după neașteptata permeabilitate ce o manifestă discipline mai vechi, cu tradiție bogată, față de ofertele metodologice ale acesteia putem prevedea cu temei o maximă popularitate a sa într-un viitor foarte

¹ Louis Couffignal, *Rolul metodologic al ciberneticii* în vol. *Cibernetica*, Ed. Politică, București, 1963, p. 83.

² „Anul de naștere“ al ciberneticii este considerat 1948 — anul apariției celebrei lucrări a lui Norbert Wiener *Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine*.

apropiat. Este bine cunoscut faptul că aproape nu mai există domeniu cu care cibernetica să nu colaboreze, mai extins, sau deocamdată numai la nivelul unor experimentări timide, de cele mai multe ori cu rezultate de excepție, uneori chiar menite să revoluționeze respective discipline. De aceea găsim ca cea mai fundată și caracterizantă denumire a secolului XX aceea de „era civilizației cibernetice” anunțată cu entuziasm de „Manifest of the Ad-Hoc Committee on the Triple Revolution”. Subliniem de pe acum că, așa cum se va vedea în câteva locuri pe parcursul acestei lucrări, faptul că socotim cibernetica, mai precis gândirea de spirit cibernetic (vom reveni asupra accepțiunii ce o dăm acestei idei), ca simptom caracteristic al secolului, nu ne împiedică să credem, odată cu Pavel Apostol, că cibernetica „nu reprezintă un panaceu universal”¹.



Pentru a putea aborda cu o siguranță și o limpezime sporite ținta principală a acestei prime părți a lucrării — manifestările *feed-back*-ului în artă — ar fi necesară alcătuirea unui întreg capitol (care, în mod obligatoriu, ar fi atât de extins încât ar putea constitui un volum aparte) consacrat unei introduceri în cibernetică. Însă, având în vedere că în prezentul studiu nu vom proceda la aplicații minuțioase de tehnică a cercetării cibernetice, ci ne vom limita la o studiere a problemelor artei și criticii doar *în spiritul* ciberneticii, considerăm că economia lucrării ne permite să amintim numai câteva idei de bază ale acestei noi științe. Sintem obligați să specificăm că definiții ale ciberneticii, circumscrieri ale obiectului său,

¹ Pavel Apostol, *Cibernetică, cunoaștere, acțiune*, Ed. Politică, București, 1969, p. 10.

chestiuni de metodă etc., sînt încă mult controversate și diferit interpretate de fiecare dintre specialiști ; firește, le vom enunța numai pe acelea la care aderăm și care ni s-au părut a fi în sprijinul cercetării din prezentul volum. Pe parcursul expunerii acestor idei fundamentale ale ciberneticii vom sublinia și cîteva similitudini evidente cu fenomenul artistic, ce vor constitui atît motivațiile unei abordări în spirit cibernetic a artei, cît și căile posibile de contact între aceste două domenii.

Definiția lui Wiener dată ciberneticii se referă la *sisteme în interacțiune cu ambianța*, sisteme care acționează asupra ambianței (exteriorului) care, la rîndul său, acționează asupra lor. Amintim că un sistem este compus dintr-o mulțime de elemente cu o mulțime de entități și relații între ele, în interiorul căruia se efectuează o mulțime de operații cu argumente și valori în stările și entitățile elementelor. Această structură are cel puțin o intrare (*imput*) și o ieșire (*output*); intrarea însemnînd agentul de acțiune asupra sa, iar ieșirea reacția sa manifestată față de agent. Poate fi considerată sistem o structură capabilă de a efectua acțiuni determinate și a fi supusă unor astfel de acțiuni. Un sistem este simplu atunci cînd nici un element de-al său nu poate fi considerat sistem ; cînd e complex sau hipercomplex înseamnă că are în componența sa alte sisteme subordonate.

Prin definiție un sistem nu poate fi fix și izolat, el se transformă continuu în interacțiune cu ambianța care constituie totalitatea exteriorului său. Deci el are un caracter dinamic-evolutiv. Acțiunea în ambele sensuri (a sistemului asupra ambianței și a ambianței asupra sistemului), deci *interacțiunea* ca și efectul ei care este *transformarea* unor date inițiale în date finale, atît în cazul sistemului cît și al ambianței (formată, firește, din alt sistem sau sisteme), sînt trăsăturile fundamentale, cu ca-

racter sine qua non, ale unui sistem așa cum îl concepe cibernetica. Este limpede că cibernetica, privind într-un atare mod realitatea, este o gândire de o evidentă factură materialist-dialectică; ea așază la baza înțelegerii universului ideea de determinare, interacțiune și mișcare (vezi : schimbare, transformare). De aceea o viziune cibernetică a lumii acceptă și chiar se fundează pe un adevăr de esență materialist-dialectică, și anume că în univers nu există sisteme absolut izolate, ci numai sisteme care se află în interacțiuni cu alte sisteme. Pornind de la acest fundament, A. Ducrocq consideră, global, cibernetica ca o teorie a interacțiunii, ca „o logică a acțiunii și efectelor”. Aceeași caracteristică a viziunii cibernetice asupra lumii legitimează afirmația că acțiunea umană, în general, are caracter cibernetic deoarece aici este vorba, în esență, de *interacțiunea între subiect, obiect, mijloace și scop*.

Chiar și numai după enunțarea acestor idei de mare generalitate cu privire la cibernetică și obiectul ei, se întrevede o posibilitate de a găsi o primă apropiere, un punct de incidență a sa cu arta și, implicit, cu teoria artei. Pornind de la enunțuri de mare generalitate privind cibernetica, în mod obligatoriu această primă apropiere de lumea artei va fi și ea o aproximație și o generalitate departe de a fi satisfăcătoare.

E un adevăr de necontestat că orice obiect artistic este, în ultimă analiză, destinat să producă o reacție oarecare aceluia cu care intră în contact. Desigur, de acest scop artistul poate fi sau nu conștient; de aceea vom spune că declanșarea unei reacții în privitor de către un obiect artistic, dacă nu este întotdeauna o stare intențională, în mod cert este o *proprietate* a operei de artă. Fie că este vorba de un templu oriental a cărui structurare realizată după imperative vizînd cu preponderență simbo-

lurile, uneori accentuat ezoterice, sau de un insolit și cvasiabsurd *ready made* de-a lui Duchamp, fie că este vorba de adresa directă și penetrantă a stării unui tablou expresionist, sau de armoniile perfecte și cristaline, parcă în sine și din sine, ale structurii sonore dintr-o compoziție de Bach, fie că este vorba de calmul și fidelitatea față de realitate dintr-o piață din Veneția pictată de un „vedutist” cum a fost Canaletto, sau de angrenarea tuturor participanților (artiști și public care se confundă) în spontaneitate dusă uneori pînă la inconștiență, cum se întîmplă într-un *happening*, fie că avem de a face cu un spectacol într-o regie „tradițională”, cu respectarea stringentă a textului și sensurilor lui, un spectacol ilustrativist al textului, sau cu unul care urmărește conștient impresionarea, șocarea publicului prin imagini tari, depășind cu mult cerințele imagistice ridicate de text, cum se petrece în „teatrul cruzimii” etc. — toate aceste fundamental diferite gesturi artistice sînt menite de a impresiona, de a stabili o atmosferă, o stare spirituală în interiorul subiectului care ia contact cu ele. Deci indiferent de faptul că într-o operă de artă se dezvăluie la modul declarat intenția unui contact strîns cu privitorul, exercitîndu-se asupra acestuia un gen de presiune spirituală, dictatorială, sau dacă, dimpotrivă, o operă de artă rămîne într-o zonă parcă a discreției tainice, așteptînd ca publicul să vină spre ea și să realizeze comuniunea după parcurgerea mai lungului drum al înțelegerii, al asimilării, „descoperirii” creației în cauză, deci indiferent de aceste două tipuri de relație cu publicul, pînă la urmă, esența relației artă-public este declanșarea unei stări de spirit în receptor. Declanșarea unei anume reacții înseamnă o *acțiune* a obiectului de artă respectiv asupra individului, soldată cu o *schimbare* a stării sale spirituale, o *trecere* dintr-o stare inițială în

alta nouă care constituie reacția acestei acțiuni. Iată că au apărut și aici conceptele de *acțiune* a obiectului artistic asupra privitorului și de *transformare* a stării sale spirituale. Similitudinea cu conceptele fundamentale privind obiectul ciberneticii, expuse mai sus, este izbitoare. L. Couffignal vorbește despre domeniul ciberneticii ca fiind „acțiunea a ceva asupra altceva”. Or, este de neîngăduit că avem de-a face, în artă, cu *acțiunea* operei asupra receptorului.

Numai aderînd la această premisă și așezînd-o în rîndul celor de la temelia unei estetici moderne, de factură materialist-dialectică, ne este îngăduit să întrevădem similitudinea cu cibernetica, posibilitățile de aplicare în estetică a metodelor cibernetice. Un gest esențial al esteticii moderne este acela că e din ce în ce mai conștientă de însemnătatea triadei artist-operă-receptor și nu mai acordă, ca în trecut, atenție majoră în exclusivitate artistului sau operei, și ia în considerare la modul foarte serios și al treilea termen, făcînd din această triadă o „ecuație” ale cărei elemente sînt într-o strictă interdependență. Ba chiar sînt cunoscute orientări care pun accentul principal în cercetarea estetică pe al treilea termen — publicul receptor, neglijînd, uneori, opera sau artistul. În sensul unei repartizări proporționale a atenției pe care estetica modernă trebuie să o acorde fiecărui termen al fenomenului artistic (autor-operă-receptor) Marcel Breazu declară că nu se poate face estetică „dacă ne instalăm comod în structura sincronă a obiectului studiat, uitînd de obligația de a o proiecta în aprecierea diacronică a subiectului valorizator. Dar nici nu merită prețuire acea estetică situată în altă poziție comodă (chiar mai ieftină decît prima) în care atenția la obiect este absentă și întreaga concentrare se îndreaptă

asupra subiectului"¹. Etienne Souriau, după o revizuire a poziției gândirii sale, stabilește patru obiecte principale de studiu ale unei estetici moderne : opera de artă, artistul, contemplatorul și *raporturile dintre operă și contemplator*. Din ce în ce mai frecvent se admite ideea că subiectul (receptorul de artă) este agentul valorizator al obiectului (opera de artă). Or, modul, sensul în care se face această valorizare este consecința, răspunsul la acțiunea operei asupra receptorului. Că sensul valorizării operei fluctuează datorită ambiguității percepției și se orientează considerabil și în funcție de o sumă de trășături și elemente ale „personalității” subiectului existente aprioric contactului cu opera — ceea ce dă caracterul „deschis” al operei, biografia sa deschisă prin diferitele sale valorizări (Umberto Eco) — este un fapt tot atit de adevărat. Dar această opinie la care aderăm constituie tocmai un temei în plus de a îngloba în obiectul cercetării estetice, *deopotrivă cu opera, și receptorul ei*. Căci valorizarea operei de către subiect, oricât de unică, personală sau instabilă ar fi, rămîne un rezultat al *acțiunii operei asupra subiectului*, ba chiar o *acțiune-răspuns a subiectului asupra operei*. (Bineînțeles, acțiunea-răspuns a subiectului asupra operei se desfășoară într-un plan ideal și nu fizic !). Iată de ce putem afirma că vedem valoarea estetică nu ca pe un dat aprioric și transcendențial, ci ca o calitate ce se constituie în chip de rezultantă a interacțiunii dintre operă și receptorul ei valorizator. Pornind de la astfel de premise estetica modernă părăsește o atitudine metafizică abordînd una dialectică ; ea părăsește studiul exclusiv al operei fie sub aspectul ei ideatic, fie sub aspectul (mai restrictiv !) morfologico-

¹ Marcel Breazu, „Cu privire la obiectul esteticii” în *Estetica Filozofică și Științele Artei*, Ed. Științifică, București, 1972, p. 16.

sintactic, și îl abordează pe cel al operei în, pentru și prin societate. Căpătînd o asemenea orientare în care principiul interacțiunii (al acțiunii reciproce, în ambele sensuri) este privit ca unul fundamental, estetica modernă se întîlnește aproape fatal cu cibernetica deoarece, am văzut, și aceasta așază la temelia sa principiul interacțiunii¹. Dacă vom considera structura sp'rituală a receptorului ca pe un sistem, și opera de artă cu care acesta ia contact, ca pe altul care constituie ambianța sa (în momentul dat) — netăgăduind interacțiunea dintre obiectul-operă de artă și subiectul valorizator-individul receptor, interacțiune, precum am văzut, acceptată de estetica modernă —, invitația la o cercetare cibernetică a fenomenului artistic este îndeajuns de evidentă și posibil de efectuat chiar și la acest nivel superficial de examinare a situației.

În cele ce urmează vom încerca să nuanțăm problema coborînd la un strat mai profund al analizei posibilităților și motivațiilor unei apropieri între artă și cibernetică. Ca și pînă acum vom aborda tema prin enunțarea unor principii-cheie, de data aceasta mai subtile, care guvernează viziunea cibernetică.

Acceptînd ideea că în Univers nu există nici un sistem izolat, eliberat de acțiunile ambianței asupra sa, cu alte cuvinte că nu există sistem fix, care să nu se transforme determinat de aceste acțiuni ale ambianței, sîntem conduși spre concluzia că orice sistem are un comportament performanțial, orientat, el tinde către un optimum. Acest optimum ar însemna o adaptare perfectă a sistemului la ambianță, rezolvarea oricărui impact dintre ele. Dar și ambianța, formată din sisteme, se mo-

¹ Vezi p. 22—23.

difică, deci își modifică și acțiunile asupra sistemului respectiv care este pus, din nou, în situația de a realiza un nou comportament performanțial în sensul adaptării la ambianță. Transformările unui sistem dinamic în funcție de determinările ambianței, în scopul de a se adapta acesteia din urmă și a-și păstra astfel identitatea, reprezintă tendința de stabilitate a sistemului. Deci, oricât de paradoxal ar părea, în cibernetică stabilitatea unui sistem este echivalentă cu puterea sa de transformare în scopul unei perpetue adaptări la acțiunile mediului asupra sa, deci, în ultima analiză, în scopul „supraviețuirii” sale. Reglarea interacțiunii sistem-ambianță, în vederea asigurării stabilității sistemului, se poate face *din afara* sistemului considerat și *dinăuntru* său. În primul caz trebuie să intervină un alt sistem care să realizeze această ameliorare. De acest tip de acțiuni reglatoare se ocupă științele și tehnicile tradiționale. Cibernetica se ocupă de procesele de reglare a interacțiunii sistem-ambianță efectuată dinăuntru sistemului considerat, deci de *auto-reglări*. În acest sens Georg Klaus definește cibernetica drept „teoria sistemelor dinamice autoreglatoare și auto-organizatoare”. Reglarea interacțiunii sistem-ambianță se realizează prin :

A. *acțiuni asupra ambianței* : acțiuni de eliminare, întărire sau slăbire a intrărilor sistemului (a acțiunilor ambianței asupra sa) ; sînt întrebuintate dispozitive (organe) de modificare a intrărilor, sau grile de protecție împotriva efectului lor. Aceste acțiuni sînt *echivalente* cu *schimbarea structurii sau comportamentului ambianței*.

B. *acțiuni asupra sistemului însuși* : dezvoltarea unei capacități de adaptare (prin comportament sau alcătuirea substanțială și / sau energetică.)

C. *acțiuni asupra structurii interacțiunii* dintre sistem și ambianță : părăsirea ambianței sau modificarea „distanței” față de unii factori perturbatori.

Amintim că în cibernetică totalitatea acțiunilor ambianței asupra unui sistem sînt considerate *intrări*, iar ansamblul reacțiilor lui determinate de aceste acțiuni constituie *ieșirile* sistemului. Observăm că cele trei tipuri de acțiuni efectuate de un sistem în vederea reglării interacțiunii sale cu ambianța, constituie reacții (ieșiri) ale sistemului, determinate de acțiuni asupra sa (intrări) și, ceea ce este cel mai important, îndreptate asupra viitoarelor intrări. Desigur nu în toate cazurile sînt modificate *în sine* acțiunile asupra sistemului dar, de exemplu, printr-o acțiune asupra sistemului însuși, cum ar fi dezvoltarea unor capacități de adaptare, sau prin mărirea „distanței” față de acțiunea respectivă, se obține doar *o altă valoare a aceleiași acțiuni* (intrări) — ceea ce, în ultimă instanță, din punctul de vedere al sistemului în cauză, este echivalent cu modificarea ambianței (intrării). Mecanismul acționării ieșirilor asupra intrărilor care le-a determinat se numește în cibernetică **FEED-BACK**. G. Klaus spune că un dispozitiv sau un proces de reglare reprezintă „o formă de organizare a *feed-back*-ului”. *Feed-back*-ul este principiul esențial al interacțiunii, deci el este factorul hotărîtor în realizarea stabilității unui sistem. Chiar dacă acțiunile *feed-back*-ului nu sînt destinate a modifica *natura însăși* a acțiunilor mediului asupra sistemului (a opera, deci, asupra sistemelor — sau sistemului — considerate mediu, modificînd prin sistemul emițător acțiunile emise de acesta spre el), și sînt orientate astfel încît acțiunile asupra sistemului, rămînînd în esență neschimbate, își corectează doar *valoarea în raport cu sistemul în cauză*, *feed-back*-ul este o acțiune-

răspuns a sistemului adresată acțiunii inițiale îndreptate spre el. Trebuie subliniat că, indiferent dacă această reacțiune (acțiune-răspuns; *feed-back*) este îndreptată direct asupra sistemului emițător, sau doar asupra modului de a primi acțiunile acestuia, ea poate fi considerată ca o acțiune de re-valorizare a impulsurilor primite de un sistem din partea ambianței. Pe scurt, conceptul de *feed-back* desemnează o acțiune îndreptată asupra acțiunii inițiale care a determinat-o. Mai putem numi *feed-back*-ul și retroacție. Dacă aderăm la teoriile estetice potrivit cărora subiectul-receptor este valorizatorul obiectului-operă de artă, de asemenea dacă vom considera opera de artă și individul receptor ca două sisteme în interacțiune, reiese cu limpezime că semnificațiile pe care le ia un obiect artistic în spiritul receptorului (acea imagine personală a operei rămasă în spiritul receptorului și obținută prin interpretări, selectări și atribuirii pronunțat subiective de elemente din partea receptorului către imaginea reală a obiectului artistic) sînt produsul interacțiunii pe bază de *feed-back* valorizator dintre sistemul-operă de artă și sistemul subiect-receptor. Valorizarea, totdeauna subiectivă și prin asta creatoare, a unui obiect artistic are sensul unei aproape insesizabile modificări, optime din punctul de vedere al subiectului, a imaginii sale inițiale într-o imagine ideală pe măsura structurii și aspirațiilor subiectului valorizator, și abia acum devenită aptă de a fi „tezaurizată” (asimilată) spiritual de acesta. Valorizarea obiectului artistic, privită ca o acțiune transformatoare a imaginii sale inițiale — bineînțeles, la nivelul intrărilor sistemului subiect-valorizator, al impresiilor primite de acesta, și nu la cel material, în sine, al sistemului emițător-opera de artă — este echivalentă cu acțiunea sistemului considerat asupra intrărilor sale (și, cum am văzut, nu totdeauna asupra sis-

temului-ambianță în sine), acțiune ce are la bază *feed-back-ul*. Cu alte cuvinte prin *feed-back* desemnăm mecanismul întoarcerii efectului asupra cauzei spre a optimiza o relație. Ținând cont de acest mecanism de retroacție pe care se bazează autoreglarea sistemelor în interacțiune cu ambianța, reiese că un dispozitiv de acțiune bazat pe autoreglare cu ajutorul *feed-back-ului* are un comportament circular. De asemenea înțelegem de ce în viziunea ciberneticii „determinismul conceput linear reprezintă o vulgarizare inadmisibilă”¹.

Georg Klaus, în această ordine de idei, afirmă că „adevăratele lanțuri cauzale se reîntorc în ele însele. Efectele acționează, la rîndul lor, asupra cauzelor. Lanțul cauzal liniar este numai un caz particular al interacțiunii”². Completînd, parcă, simpla acțiune cu retroacția, cibernetica, spre deosebire de fizica clasică, înlocuiește lanțurile cauzale liniare cu sistemele de reglare prin conexiune inversă. De aceea ea „este în esența ei dialectică și materialistă”, „cibernetica confirmă și îmbogățește materialismul dialectic”³.

Dar *feed-back-ul*, atît de importantul mecanism autoreglator, este infinit mai nuanțat decît a fost prezentat aici. Nu vom expune, și cu atît mai puțin comenta, întreaga bogăție de subtilități ale acestui mecanism de retroacție descoperită de noua știință — cibernetica. Trebuie, totuși, să amintim cîteva dintre caracteristicile *feed-back-ului*, nuanțînd astfel intrucîtva înțelegerea lui ca proces — fapt care va fi de mare utilitate, socotim noi, în analizele următoare.

¹ Pavel Apostol, *op. cit.* p. 47.

² Georg Klaus, *Cibernetica și societatea*, Ed. Politică, București, 1966.

³ *Ibidem*, p. 22 și 23.

Există două tipuri de *feed-back* : pozitiv și negativ. Cel negativ este procesul de retroacție în care ieșirea (reacția, efectul) unui sistem *slăbește* intrarea (acțiunea asupra sa, cauza) sa. Acțiunea *feed-back*-ului negativ ferește sistemul de intrările (acțiunile asupra sa) perturbatoare, ea conduce la conservarea sistemului.

Feed-back-ul pozitiv, din contră, constituie procesul prin care ieșirea (reacția, efectul) unui sistem *întărește* intrarea (acțiunea asupra sa, cauza) sa. El manifestă necesitatea sistemului de a-și transforma structura sau comportamentul și de a dobîndi proprietăți noi. *Feed-back*-ul pozitiv este, putem spune, un motor al transformărilor.

Dacă *feed-back*-ul pozitiv ar acționa în exclusivitate, s-ar ajunge la dezintegrarea sistemului : intrările ar fi din ce în ce mai mari datorită solicitărilor crescînde ale ieșirilor, acestea, la rîndul lor, amplificate de intrări etc. Dar *feed-back*-ul negativ, care temperează intrările, intervine asigurînd stabilitatea relativă a sistemului. Spunem relativă deoarece el permite întrucîtva *feed-back*-ului pozitiv să acționeze favorizînd transformarea, dar nu într-atît încît să se ajungă la distrugerea sistemului. *Feed-back*-ul negativ doar temperează pe cel pozitiv care, la rîndul său, favorizează activarea imposibilă de altfel în condițiile unei hegemonii absolute a *feed-back*-ului negativ. Reiese că există o unitate dialectică între cele două tipuri de *feed-back* ; fiecare *feed-back* devine dispozitiv de reglare al procesului invers. Nu putem concepe prezența singulară a unui fel de *feed-back* ; cel pozitiv și cel negativ sînt totdeauna împreună, controlîndu-se și reglîndu-se reciproc, realizînd împreună opera de autoreglare a unui sistem. În *Découverte de la Cybernétique*, A. Durocq relevă că unitatea între *feed-back*-ul pozitiv și cel negativ este mecanismul fundamental al dezvoltării în întregul univers.

Se cer în continuare expuse câteva idei și în legătură cu conceptul de *informație* — concept de importanță majoră în gândirea cibernetică. La o primă apropiere de problemă se poate spune că informația este acel eveniment care posedă proprietatea de a fi *semn* cu *semnificație* pentru un sistem-receptor. Putem considera informația ca acea proprietate a configurațiilor de semne de a transporta o semnificație către un receptor. Spunem că un eveniment are semnificație pentru un receptor, că el este informațional, dacă are proprietatea de a produce o schimbare în receptor. Informația, deci, nu este de conceput decît cu minimum două sisteme : emițător și receptor. De aceea vom putea afirma că informația este elementul prin care se realizează *comunicarea*.

Odată ce, în paginile anterioare, am convenit că opera de artă, în genere, exercită o *acțiune* asupra privitorului, soldată cu o *schimbare* a stării sale spirituale (vezi p. 23—25), de asemenea odată ce am convenit că și privitorul-receptor exercită la rîndul său asupra operei o *acțiune modificatoare*, obținînd o imagine virtuală a sa, valorizată, ca reacție a impulsurilor primite de la aceasta (vezi p. 25—30), concluzionînd că avem de-a face în artă cu o buclă închisă de acțiuni (acțiune și retroacție — *feedback*) menite să determine o transformare în sistemele spre care sînt îndreptate (deci acțiuni cu semnificație !), putem spune că *interacțiunea dintre operă și receptor are caracter informațional*. Acțiunile reciproce dintre operă și receptor, determinînd în ambii termeni schimbări, deci avînd semnificații pentru ambii termeni, avînd caracter informațional, legitimează afirmația că *relația dintre artă și public este comunicațională*. Ea este comunicațională în ambele sensuri : acțiuni ale operei (opere-
lor) de artă asupra receptorului (receptorilor) și a aces-

tuia (acestora) asupra operei (operelor) de artă.¹ Iată de ce nu concepem o cercetare a artei și a corolarului ei — critica, decît în perspectivă comunicațională. În mod programatic am semnalat această opinie chiar prin titlul prezentului volum. Comunicație înseamnă acțiune cu semnificație, eveniment informațional apt să determine schimbări, reacții în receptor. Schimbare, reacție, înseamnă în cazul artă-receptor, prin închiderea buclei *feed-back*-ului, act de valorizare a obiectului de artă ! Valorizarea nu este posibilă decît în relație comunicațională. Din punctul de vedere al receptorului un obiect de artă nevalorizat, deci un obiect cu care nu a stabilit acțiuni reciproce, *interacțiuni pe bază de feed-back*, este ca și inexistent. Existența eficientă a unui obiect de artă este hotărîtă de perspectiva sa comunicațională, deci de modul (cantitativ și calitativ — vom reveni) valorizării sale. Nu există valoare artistică fără acțiunea *feed-back*-ului.

Este necesar să mai amintim cîteva idei despre informație. Prin faptul că informația este un eveniment cu semnificație, apt de a produce sistemului căruia i se adresează o schimbare, ea este *un proces eminent energetic*. Prin această calitate a sa de a schimba ceva din receptor, de a produce o acțiune, informația își dovedește valențele energetice. Putem afirma acum că, odată ce informația apare numai în cadrul unei relații comunicaționale dintre cel puțin două sisteme (emițător și receptor), orice act comunicațional este informațional și cu necesitate și energetic. *Feed-back*-ul, proces eminent informațional, este și el în mod obligatoriu energetic. Re-

¹ Referitor la închiderea buclei informaționale a *feed-back*-ului în relația artă-public sîntem departe de a considera că ne-am pronunțat prin cele cîteva enunțări ale problemei valorizării de către receptor a operei de artă ca răspuns la informațiile primite de la aceasta. Cît ne stă în putință vom analiza această chestiune și ne vom expune punctul de vedere în cadrul Tezelor.

iese că o acțiune eficientă necesită totdeauna atît energie, cît și informație. Energie fără informație e haos. Informația nu există fără energia necesară la manipularea ei. Deducem că și eficiența unei acțiuni depinde de gradul ei de informație, care caracterizează la rîndul său *gradul de organizare a energiei* (A. I. Berg).

Entropia este opusă informației (entropie negativă). Referitor la relația dintre aceste două stări Norbert Wiener afirmă că „după cum cantitatea de informație dintr-un sistem este o măsură a gradului de organizare a acestui sistem, tot astfel entropia unui sistem este măsura gradului lui de dezorganizare ; una este egală cu cealaltă luată cu semnul opus”¹. Un mesaj are semnificație (deci constituie informație) numai în cazul în care în repertoriul de semne utilizat există elemente invariabile și comune ca semnificație atît pentru emițător cît și pentru receptor. Dacă aceste elemente comune există, mesajul este inteligibil, deci apt de a produce o acțiune în receptor. Acest repertoriu comun se numește *redundanță*. Firește, redundanța restrînge întrucîtva imprevizibilitatea mesajului, dar îi asigură inteligibilitatea, deci capacitatea de a declanșa o acțiune în receptor, cu alte cuvinte îi asigură valoarea informațională. În special pentru sistemele comunicaționale în care cel puțin unul din poli îl reprezintă ființa umană, este valabilă afirmația că un mesaj perfect original (al cărui repertoriu de semne nu are nimic comun cu cel al receptorului), un mesaj fără redundanță, va avea un maximum de informație ; dar numai din punct de vedere strict teoretic, deoarece acest mesaj va fi ininteligibil și prin aceasta nu va reuși să constituie o semnificație pentru receptor, nu va deveni pentru el informație efici-

¹ Norbert Wiener, „Apariția ciberneticii” în vol. *Cibernetica*, Ed. Politică, București, 1963, p. 18.

entă¹. Invers, un mesaj de o banalitate maximă — dîna-
 inte cunoscut, va avea o redundanță maximă, va fi perfect
 inteligibil iar informația sa egală cu zero². Deci și în
 cazul cînd redundanța este maximă, și în cel în care ea
 este egală cu zero, din punctul de vedere al receptorului,
 avem o absență de informație eficientă. De o importanță
 deosebită ni se pare acum, în cercetarea raportului dintre
 receptor și informație, redundanță, originalitate, inteli-
 gibilitate, ininteligibilitate și banalitate, conceptul de efi-
 ciență a informației. Sistematizînd rapoartele pe care
 le-am recunoscut pînă acum vom obține următorul tabel :

Informație	Redundanță	Originalitate	Banalitate	Inteligibilitate	Ininteligibilitate
MAX. MIN.	MIN. MAX.	MAX. MIN.	MIN. MAX.	MIN. MAX.	MAX. MIN.

Potrivit celor afirmate mai sus, în ambele cazuri, din
 punctul de vedere al receptorului eficiența informației
 este foarte scăzută ; în cazul în care informația este ma-
 ximă, datorită ininteligibilității devine inefficientă (vezi
 și nota 1), iar în cazul în care informația este minimă co-
 municarea însăși riscă să fie abolită. A. Moles (*op. cit.*,
 p. 25—26) subliniază că există un optimum de amestec

¹ O informație eficientă, în sensul pe care îl dăm aici acestui termen în contextul comunicării interumane (cea artistică în speță), este aceea care își atinge scopul său programatic prin de-
 clanșarea în receptor a unei reacții-stare de spirit aparținînd
 cel puțin unei zone spirituale scontate. Or, fără inteligibilitatea
 mesajului reacția va avea un inadmisibil de mare grad de alea-
 toriu ; va fi mai curînd reacția receptorului în fața neînțelegerii
 și am putea-o numi para-reacție artistică, deoarece se declanșează
 în fața unui mesaj a cărui unică semnificație pentru receptor este
 de a nu fi înțeles, este antisemnificația.

² Vezi Abraham Moles, *Art et Ordinateur* Ed. Casterman, 1971,
 p. 21—26.

între originalitatea perfectă (înintelligibilă) și inteligibilitatea care asigură înțelegerea unui mesaj, care asigură comunicarea artistică (și nu numai aceasta — *n.n.*). Acest optimum este asigurat de introducerea unei anume valori a redundanței într-un mesaj. Valoarea redundanței introduse, pentru a fi optimă, variază de la un receptor la altul. Fiecărui receptor (individ) îi corespunde o valoare optimă a redundanței unui mesaj într-o anumită situație comunicațională pentru ca informația să aibă eficiență maximă. Moles susține că operele de artă (și considerăm că afirmația se poate extinde cel puțin la comunicarea interumană) se sprijină pe o „dialectică subtilă” între originalitate și inteligibilitate, previzibil și imprevizibil, cunoscut și necunoscut, ordine și dezordine. Putem conchide că *eficiența informației este strict dependentă de redundanța mesajului ce o transmite*. Mai amintim că orice mesaj cuprinde, pe lângă eventuala informație (utilizabilă, adecvată acțiunii), o anume cantitate de „zgomote” (informație neutilizabilă respectivei acțiuni). Informația și zgomotele sînt totdeauna în raport invers proporțional.

În sfîrșit vom pune acum în discuție două aspecte de bază ale metodologiei ciberneticii : *raționamentul analogic* și *tehnica modelării cibernetice*. Ele sînt strîns legate una de alta. Discutînd acest aspect metodologic vom găsi cele mai serioase temeuri de a ne apropia cu o cercetare de spirit cibernetic de lumea artei. Chiar putem spune că această ultimă și, credem, de bază punte dintre artă și cibernetică, pe care o semnalăm în introducerea primei părți, ne va indica și liniile directoare ale analizelor propriu-zise ce constituie obiectul volumului de față.

Louis Couffignal spune că cibernetica este o revanșă a raționamentului analogic în fața demonstrației riguroase, deductive. Afirmația se sprijină pe adevărul că : pe baza raționamentului analogic se construiesc modelele

cibernetice ale sistemelor fizicale existente ce intră în unghiul cercetării ciberneticii. Modelul (*pattern*) este instrumentul principal al cercetării și cunoașterii în domeniul ciberneticii. Iar raționamentul analogic, trăsătura fundamentală a metodologiei ciberneticii și tehnica de bază a obținerii modelului. Modelul cibernetic este un *analogon* al sistemului fizical cercetat și poate fi considerat ca o simulare a realității cercetate. Un model cibernetic urmărește în principal o analogie cu proprietățile *funcționale* ale sistemului fizical considerat, și mai puțin cu natura elementelor sale componente. Trebuie însă să nu omită în alcătuirea sa și structura sistemului de la care pleacă. O limitare numai la studiul comportamentului, fără a se putea enunța ceva în legătură cu structura, nu permite nici un fel de generalizare și limitează cercetarea doar la concluzii de ordin particular, deoarece din identitatea comportamentului a două sau mai multe sisteme nu rezultă în mod univoc identitatea structurilor, și cu atât mai puțin a sistemelor. Comportamentul nu este identic cu sistemul¹. Demersul prin care se obține un asemenea model presupune două mari grupe de operații: 1) din ansamblul observațiilor asupra sistemului de modelat se extrage o viziune globală, o descriere prin comparație și abstractizare. Este operată o enumerare a elementelor din care e constituit sistemul, a legăturilor dintre ele, ca și o descriere a schimburilor de informație dintre organele acestuia și a schimburilor dintre sistem și ambianță. 2) se aleg pentru toate aceste elemente „ființe abstracte” analoge. Acestea vor constitui modelul cibernetic. Louis Couff'gnal subliniază că un atare model, obținut pe bază de raționament analogic, sugerează doar

¹ În lucrarea sa (*Cibernetică, cunoaștere, acțiune*, p. 106—116), Pavel Apostol combate „principiul primatului analizei comportamentale” în cibernetică.

adevăruri posibile, confirmabile sau nu de către experiență. Deci un model cibernetic trebuie în mod obligatoriu validat prin experiență. Abia cînd este confirmat de experiență ca fiind realmente un model al sistemului original, modelul cibernetic pune în evidență *noi analogii* (pe lîngă cele de la care a pornit construirea sa) cu sistemul fizical original. Aici este valoarea deosebită de cercetare, de cunoaștere în ultimă analiză, a modelării cibernetice.

Există trei condiții de bază ale aplicării corecte a raționamentului analogic în obținerea modelelor (după L. Couffignal) :

I. Modelul să fie *fidel*, adică să aibă suficiente analogii cu originalul pentru a furniza date asupra *funcționării* (*subl. n.*) acestuia.

II. Este mai avantajos ca modelul să se refere la analogii funcționale, excluzînd pe cele structurale.

III. Modelul să fie cît mai *simplu*.

Fiind obținut prin analogie, prin selectare și abstractizare de date ale sistemului-obiect (fizical), sistemul-model se consideră ca intercalat între sistemul-obiect și sistemul-subiect (operatorul, persoana care a realizat modelarea), un produs ce poartă amprenta acestuia din urmă datorită *prelucrării* complexului de date ale realității. *Sistemul-model este presupus funcțional echivalent cu imaginea (modelul intern) sistemului-obiect în sistemul-subiect (operatorul)*. Modelul este *echivalent* doar cu *reflectarea* obiectului (realitatea) în subiect (operatorul), și nu cu obiectul însuși. Se întrevede un sistem global format din sistemul-obiect (fizical, care va fi modelat) : „O” ; sistemul subiect (individul uman — operatorul care

modelează) : „S“ ; și sistemul-model (obținut, ipotetic echivalent cu reflectarea obiectului în subiect) : „M“

O — S — M

Modelul nu este însăși reflectarea lui O în S, ci substitutul său.

Putem încerca o aplicație : să înlocuim în sistemul global al modelării cibernetice (O — S — M) termenii de maximă generalitate — sistem-obiect, sistem-subiect cu al său model intern (M_i = reflectarea lui O în S), sistem-model, presupus ca echivalent funcțional a lui M_i — cu alții mai concreți aparținând fenomenului artistic. Vom nota cu „E“ — existență, întreaga realitate materială sau ideală, exterioară sau interioară a artistului, care poate constitui într-un anume moment universul său tematic ; E va fi echivalent cu O, cu sistemul-obiect, fizical, de modelat. „A“ — artistul, cel care intră în contact cu E (existența) prelucrând-o în vederea a ceea ce numim creație artistică ; A va fi echivalent cu S din sistemul global al modelării expus mai sus ; el este operatorul uman care execută modelarea, este sistemul-subiect. De asemeni vom nota cu „O“ — operă de artă, produsul concret al modelării (prelucrării) lui E de către A, sau, cu alte cuvinte, produsul concret presupus echivalent cu imaginea reflectată a lui E în A (această imagine reflectată, în termeni artistici înseamnă „viziunea interioară“ a realității și este echivalentă cu M_i , cu modelul intern din cibernetică¹) O este așadar similarul lui M,

¹ Nu vom nota acum modelul intern (M_i) din cibernetică cu un echivalent al său din artă. Lăsăm lucrurile la acest nivel de aproximație vagă, mulțumindu-ne cu intuitivul „viziune internă“, deoarece pe parcursul Tezelor vom aborda acest subiect mai în profunzime.

sistemul-model, din considerațiile de mai sus. Vom obține următorul *sistem global al creației artistice*:

E ————— A ————— O
(existență) (artist) (operă)

Georg Klaus (*Kybernetik in philosophischer Sicht*) afirmă că oglindirea prin care originalul este reprodus cu ajutorul modelului constituie o extrapolare, deoarece nu se sprijină pe *enumerarea completă* a dimensiunilor considerate. Acest adevăr ni se pare valabil și pentru creația artistică: orice act de interpretare artistică — a realității sau a unui alt obiect artistic, cum e cazul artelor interpretative — are la baza sa un mecanism de selectare în sensul accentuării unor date, atenuării altora și chiar al excluderii unora. Nu este un secret că, cu excepția hiperrealismului — caz cu totul particular (și poate nici acolo), practic orice operă de artă înregistrează o diferență față de realitatea de la care a pornit. Chiar în peisajele sau portretele cele mai „fideliste” în ce privește topografia volumelor (obiecte, clădiri, personaje) este cu neputință să nu apară o lumină diferită de cea reală, un unghi de perspectivă sau o culoare care să nu deformeze imaginea reală. Chiar dacă elementele, în accepțiunea fizică, materială a termenului, sînt în egală măsură prezente atît în modelul real cît și în operă, cum am spus, o lumină, o discretă construcție compozițională diferită, tratarea puțin mai concretă a unei materii (zid, țesătură etc.) spre a fi pusă mai mult în evidență, sau accentuarea ca și ușoara temperare a unei culori, constituie elemente suplimentare, respectiv absente, în operă (operă de artă=model, în sens de realitate modelată).

În epoci mai recente ale artei, infidelitatea operei față de existența (realitatea) de la care pleacă a ajuns să fie

ridicată aproape la rangul de principiu. Fidelitatea față de exterior scade treptat în favoarea unei fidelități crescînde a artistului față de interiorul său, față de realitățile sale interioare, eventual declanșate de cele exterioare, care constituie tema operei. Fragmentul din existența reală de la care pleacă artistul, și care se pretinde că îl înfățișează în operă, uneori este manipulat de interiorul artistului, devenind doar pretext. Quantumul de subiectivitate prin abstractizare și selectare este maxim, ca și infidelitatea operei față de realitatea fizical-imagistică. Ea (opera) rămîne în acest caz echivalentă — mai curînd — a *relației, a interacțiunii Existență ↔ Artist* (echivalentă, dar nu identică). În acest caz opera rămîne un analogon cu precădere al *reacției* artistului în fața existenței fizicale, al interiorului său *declanșat* de contactul cu existența fizicală. În alt caz, în care opera păstrează un grad mai mare de fidelitate față de realitatea-temă, ea poate fi considerată un analogon al existenței fizicale *reflectată* în interiorul artistului. În primul caz (opera=analogon al reacției în fața realității), existența fizicală joacă rol de cîmp de desfășurare *relativ* autonomă a interiorității artistului; în schimb, în al doilea caz (opera=analogon al reflectării realității), interioritatea, sensibilitatea artistului joacă, la rîndul său, rol de cîmp de desfășurare *relativ* autonomă a temei-existență fizicală. Iată că, fie că e vorba de analogii topografic-imagistice, fie că acestea sînt aproape abolite — într-atît încît nu le mai putem numi (pe cele din operă) analoge celor din realitate dar, în schimb, găsim analogii în planul ideatic-afectiv — totdeauna intervine un proces de selectare, de prelucrare a existenței de către artist. Acest proces este cauza atît a infidelității operei față de realitate, cît și a fidelității ei. Putem afirma că există un joc dialectic între fidelitatea și infidelitatea operei față de

existența reală. Un obiect făurit¹ perfect fidel față de existența reală, o copie fidelă a ei, nu poate aspira la statutul de operă artistică. Iar o creație care să nu aibă nimic comun cu realitatea este, filozofic vorbind, imposibilă. O operă de artă include, simultan, fidelități și infidelități față de existența reală, analogii și disanalogii cu aceasta. Se știe că analogia — fiind diferită de identitate! — înglobează disanalogia; drept care precizarea analogiei poate fi obținută și indirect, prin precizarea disanalogiei complementare. Rezultă necesitatea enunțării explicite și a ipotezelor complementare de disanalogie.

Pentru a atesta mai temeinic tentativa noastră de a considera opera artistică echivalentul unui model de factură cibernetică — sistemul global al creației artistice $E - A - O$ echivalent al sistemului global al modelării cibernetice $O - S - M$ (fapt care ar legitima o cercetare comunicațională a fenomenului artistic) — vom corela acum cele trei condiții de bază ale raționamentului analogic, formulate de Couffignal și expuse în prezenta lucrare (la p. 39), cu fenomenul creației artistice :

I. Prima condiție cere modelului fidelitate, obținută printr-un număr suficient de analogii cu sistemul modelat pentru a furniza date asupra *funcționării* acestuia. Considerînd opera de artă ca model și ținînd cont că este (asemenea modelului cibernetic) o echivalare a imaginii realității reflectate în subiectul-operator (artist), nu putem tăgădui că, ținta oricărui obiect de artă fiind o exprimare *cît mai fidelă* a imaginii interioare a realității reflectate în artist, condiția formulată de Couffignal pentru cibernetică nu ar fi valabilă și aplicabilă și pentru

¹ *ady-made*-ul lui Duchamp este un caz cu totul special căruia vom reveni.

creația modelului-operă de artă. De asemenea nu putem nega că opera tinde să sugereze, să echivaleze sistemul-existență sub aspectul *funcționalității* sale, privită aici în sens de mesaje recepționate într-un anume mod de artist din partea existenței. Aceasta deoarece arta nu este descriere a realității cât interpretare a ei, obținută prin selecție de elemente — selecție determinată chiar de raportul funcțional al elementelor existenței reale în interacțiune cu artistul-operator. Această condiție primă a raționamentului analogic, formulată de Couffignal pentru modelarea cibernetică, cum am încercat să arătăm, valabilă și pentru relația Existență-Artist (imagine interioară a existenței reflectate în acesta)-Operă, stă la baza *caracterului confesiv al artei*. Atragem atenția că înțelegem aici prin „caracter confesiv al artei” acea tendință, comună tuturor artiștilor, de a se exprima pe sine prin operă, mai exact modul cum se reflectă existența în eul lor, deci viziunea lor asupra existenței (considerată, global, ca temă). Este aberant să credem că printr-o creație un artist nu dorește să-și exprime viziunea sa interioară; chiar atunci când, să zicem, urmărește în operă o linie aparent potrivnică eului său, această acțiune, modelare în operă, are un *pattern* cum se spune în cibernetică, ascultă de o tendință care, finalmente, e tot a artistului. Privim deci confesiunea artistică nu neapărat ca o destăinuire a credințelor intime ale artistului ci, mult mai mult, ca o tendință de a realiza o operă cât mai fidelă intențiilor artistului care stau la baza ei.

II. A doua condiție a raționamentului analogic întărește accentul pe necesitatea echivalențelor *funcționale* ale modelului cu sistemul modelat, în defavoarea celor structurale. Luând, pentru început, termenii într-o accepțiune puțin mai liberă și considerând în tărimul cre-

ației artistice (sistemul E — A — O) funcționalitatea sistemului parțial E — A (Existență-Artist) ca fiind *modul specific și singular de acțiune a elementelor existenței asupra artistului*¹, vom conchide că acel caracter particular, subiectiv al oricărei opere este asigurat de echivalarea în operă (model) a *funcționalității* sistemului E — A și nu a structurii sale. Specificăm că prin funcționalitatea sistemului E—A înțelegem, mai nuanțat, funcționalitatea lui E (Existenței) în A (Artist). Această reflectare a lui E în A sub raport funcțional asigură caracterul personal-subiectiv al demersului (modelării, analogiei etc.) artistic. Demersul științific, sub aspectul modelării sau fie și sub cel strict al formalizării unor cunoștințe despre existență, din contră, urmărește reflectarea funcționalității *strict* a sistemului E cercetat, și nicidecum în sensul funcționalității relației E cu A (A este similar, în cazul omului de știință, cu subiectul-cercetător). De aici independența relativă a subiectului-artist față de obiectul său, specifică demersului artistic, ca și stricta dependență a subiectului-om de știință față de obiect, specifică demersului științific. Deci pe imperativul reflectării funcționale a sistemului de modelat, privind funcționalitatea sistemului (E) în subiect (A), se sprijină caracterul de *interpretare creatoare*, de autonomie, de subiectivitate, caracterul individualizant și personalizant al creației artistice. De aceea putem spune că în vreme ce știința vorbește obiectiv despre existență,

¹ Aici este vorba de mecanismul care face ca două tablouri executate după același peisaj, de doi artiști oricât de „asemănători” ca stil și mentalitate, să fie în mod obligatoriu diferite; o singură piesă de teatru să nască două spectacole diferite sub conducerea a doi regizori etc. Este vorba de mecanismul prin care se alcătuiește ceea ce numim viziune a unui artist (model interior, *pattern*). Pe parcursul Tezelor vom analiza și rolul *feed-back*-ului în contextul procesului.

arta vorbește subiectiv despre reflectarea existenței în eul creatorului.

Dacă vom considera ca elemente structurale ale sistemului E (Existență) invariantele în procesele de transformare, elementele care constituie modul de alcătuire al sistemului, relațiile definitorii ale sale, cele care dau termenilor sistemului o valoare de poziție (făcând abstracție de natura materialului din care e alcătuit sistemul), vom putea afirma că : un presupus model (opera de artă -analogon al reflectării E în A) — care s-ar referi în exclusivitate la analogii structurale, excluzându-le pe cele funcționale (în sensul funcționalității specifice pe care o ia în considerare demersul artistic : funcționalitatea lui E în A) — nu ar fi altceva decât o descriere impersonală, relativ de suprafață, o redare denotativă a E (a temei), o enunțare compatibilă doar cu literalismul. În actul de restituire a realității ar fi absentă orice participare personală a îndeplinitorului acestui act. Pentru a lua un exemplu foarte accesibil, ar fi ca și cum un pictor ar înfățișa în lucrarea sa cu fidelitate totală și perfect neutru peisajul, natura moartă, personajul etc., ce îi stă în față constituind „modelul” său, tema luată, E — existența în sens de realitate susceptibilă de a deveni temă, punct de plecare al creației. O asemenea fidelitate impersonală nu este compatibilă cu ceea ce numim creație artistică (vezi și p. 39—40). Relativa infidelitate față de structura temei în favoarea fidelității față de funcționalitatea temei în subiect (artist) a permis ca în modelarea, în analogonul imaginii interioare-reflec-tare a temei în artist, să citim mai mult o interpretare a artistului referitoare la temă decât o relatare a acesteia. Această privilegiere a funcționalității (lui E în A) în defavoarea structurii, recomandată și de Couf-signal pentru cibernetică, în modelarea artistică face ca,

de pildă, în taboulul „*Temerarul*“ remorcat după ultimul său drum de Turner să vedem mai mult o stare de spirit (legată sau declanșată într-un fel de temă) decît relatarea documentară a remorcării unui bătrîn velier de către un vas cu zbatuiri. Putem afirma acum că există în opera artistică o relație de excluderi și completări reciproce, o tensiune și un echilibru între gradul de fidelitate față de planul structural și cel funcțional al temei reflectate (modelate). Am spune că în modelarea artistică există o *dialectică a fidelității structurale și funcționale* față de existență. Orice modelare artistică (operă, analogon al reflectării lui E în A) înglobează atît fidelitate funcțională cît și structurală — firește, în diferite proporții de la caz la caz; niciodată una dintre aceste trăsături obligatorii ale modelului (operei) nu poate fi total exclusă¹.

Odată expuse cele de mai sus, considerăm că rezistă și afirmația potrivit căreia cea de-a doua condiție de aplicare corectă a raționamentului analogic, formulată de Couffignal, își găsește analogonul său într-un principiu fundamental al creației artistice: principiul la baza căruia stă caracterul individual, subiectiv, interpretativ, relativ autonom al artei față de realitatea tematică de la care pleacă.

III. Să vedem acum ce similarități își găsește în tărîmul artistic cea de-a treia condiție a raționamentului analogic. Aici similaritatea ni se pare cea mai evidentă:

¹ Pentru moment ne mulțumim cu această afirmație privind raportul dintre structură și funcționalitate în modelarea artistică; semnalăm că ea își pierde deplina valabilitate în cazul artelor care au drept temă, punct de pornire (E), o stare sau o idee a artistului pornită „mai din interior“ (în aparență!) și nu o realitate fizică, palpabilă. Este, de exemplu, cazul unor producții ale artei abstracte sau ale muzicii. Asupra acestei nuanțe vom reveni în cuprinsul Tezei I.

imperativul *simplității* — obiectul condiției a III-a — îl regăsim cu mare frecvență în artă. O creație trebuie să fie cît mai simplă în sensul că pentru redarea unei idei, a unei stări, un artist nu va folosi niciodată mai multe procedee sau elemente decît consideră că sînt necesare. Încă acest lucru nu ne poate spune prea mult despre simplitate. Dar, în majoritatea vîrstelor artei s-a tîns către un număr cît mai restrîns de procedee sau elemente constituante ale operei pentru redarea unei stări sau idei, urmărindu-se expresivitatea — forța de comunicare — atît a întregului operei cît și, firește, a părților. În termeni cibernetici, relativ la elementele morfologice ale imaginii artistice ca și la ansamblul ei, tendința spre expresivitate se traduce prin optimizarea mesajului, eficiența informației. Dacă vom reține ideea ce stă la baza formulelor de calculare a informației elaborate de Claude E. Shannon, potrivit cărora cantitatea de informație a unui mesaj constă în numărul minimal de semne necesare pentru codificarea lui, este ușor să deducem că simplitatea este sinonimă cu expresivitatea. Cînd un element al unei imagini artistice transmite mult și este cît mai simplu, vom spune că este expresiv. Imperativului *simplității* din modelarea cibernetică îi corespunde imperativul *expresivității mijloacelor artistice* folosite.

Credem că a reieșit cu limpezime că celor trei condiții de aplicare a raționamentului analogic le corespund trei legi fundamentale ale creației artistice : 1) fidelitatea operei față de modelul său interior ; 2) redarea cu precădere a funcționalității temei (E) în artist (A) — bază a autonomiei relative a artei și bază a interpretării artistice ; 3) expresivitatea atît a elementelor constituante ale imaginii artistice, cît și a întregului (maxi-

mum de informație pe minimum de semne) — eficiența comunicării artistice.

Odată recunoscute aceste similitudini putem afirma că : *un proces artistic are la baza sa raționamente analogice și că realizarea unei opere de artă este un proces de modelare a sistemului E reflectat în sistemul A, un proces realizat de A al cărui rezultat este sistemul-analogon O* (unde : E = Existență, A = Artist, O = Operă).

Iată, cu aceste considerații referitoare la modelarea cibernetică și artă, încă o foarte concludentă punte de legătură între cele două domenii de activitate umană — legătură ce ne întărește convingerea că este posibilă o cercetare a artei în spirit cibernetic. O atare cercetare a artei ar proiecta estetica în zona unei gândiri contemporane, specifice secolului XX, cum am văzut preocupată de eficiența acțiunilor și care concepe orice sistem „ținând seama de influența câmpului exterior (partea nespecificată a universului) nu numai asupra acțiunilor la care este supus sistemul, ci și asupra caracteristicilor proprii sistemului considerat”.¹



În finalul acestei „Introduceri” vom încerca să stabilim cât mai exact cu putință care va fi viziunea globală în spirit cibernetic asupra artei, ca în acest fel să întrezărim punctele nevralgice ale fenomenului artistic asupra cărora este necesar să stăruim în cercetarea noastră. De aici se va prefigura în mod firesc o împărțire pe teme a cercetării care va sta la baza modului de alcătuire a acestei prime părți a volumului.

¹ Pavel Apostol *op. cit.*, p. 32—33

În mod tradițional fenomenul artistic¹ îngloba termenii triadei : autor — operă — receptor. Am arătat (p. 25—27) că estetica modernă, spre deosebire de orientări mai vechi, acordă o atenție în principiu egală celor trei termeni. Într-o perspectivă comunicațională, de spirit cibernetic, nu putem să nu ținem seamă de interacțiunea oricărui sistem cu ambianța sa, deci nu putem neglija interacțiunea sistemului-artist (A) cu existența în general și, mai ales, cu cea care constituie punctul de plecare și uneori „protagonista” viitoarei opere (sistemul E). La o primă apropiere vom obține, deci, următoarea schemă a sistemului global (hipercomplex) al fenomenului artistic :

E ————— A ————— O ————— R

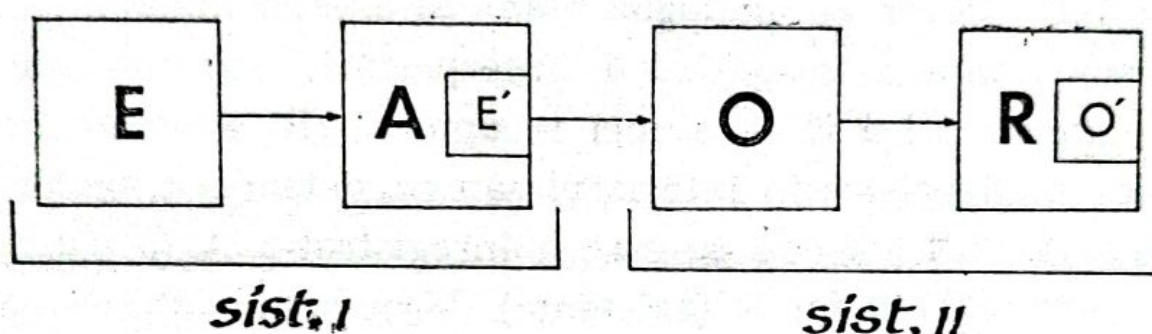
unde „R” desemnează sistemul-receptor², privitorul, publicul care intră în contact cu opera și pentru care aceasta din urmă reprezintă informație eficientă, utilizabilă (vezi p. 35—37).

Potrivit celor stabilite pînă acum (p. 39—40 și 41—43) în sensul că opera de artă este o modelare, un analogon al *imaginii existenței reflectate în artist*, a imaginii interioare a existenței pe care artistul și-a făurit-o, a viziunii sale aici pe post de *pattern* — analogonul unei ima-

¹ Subliniem accepția diferită pe care o dăm conceptelor de *fenomen al creației artistice*, sau *creație artistică* și celui de *fenomen artistic*. Ultimul vrea să desemneze toate elementele (sistemele, în sens cibernetic) care intră, într-un fel sau altul, în joc atunci cînd e vorba de artă : realitate, creator, operă, receptor etc. ; în timp ce *creație artistică*, așa cum am văzut, se referă exclusiv la realitate, artist, operă — la sistemul global E — A — O.

² Vom folosi termenul de *public-receptor* și nu de *public „consumator”* deoarece în orice comunicație (deci și în artă) există cel puțin un emițător și un receptor, nu un consumator ; de asemenea pentru simplul motiv că nu vedem ce se „consumă” din artă la comunicarea ei căci, în mod cert, arta se recepționează.

gini prelucrate a existenței și nu a imaginii existenței în-săși, de asemenea potrivit adevărului că (pag. 29—31) valorizarea de către receptor a operei de artă duce la o nouă imagine a ei „tezaurizată” de privitor în interiorul său și deci ușor transformată (interpretată), putem obține o altă schemă a fenomenului artistic — de data asta mai nuanțată :



unde :

- E = Existență (secvență din existență devenită temă a operei)
- A = Artistul creator (operatorul, modelatorul)
- O = Opera de artă (modelul)
- R = Receptorul (valorizatorul modelului)

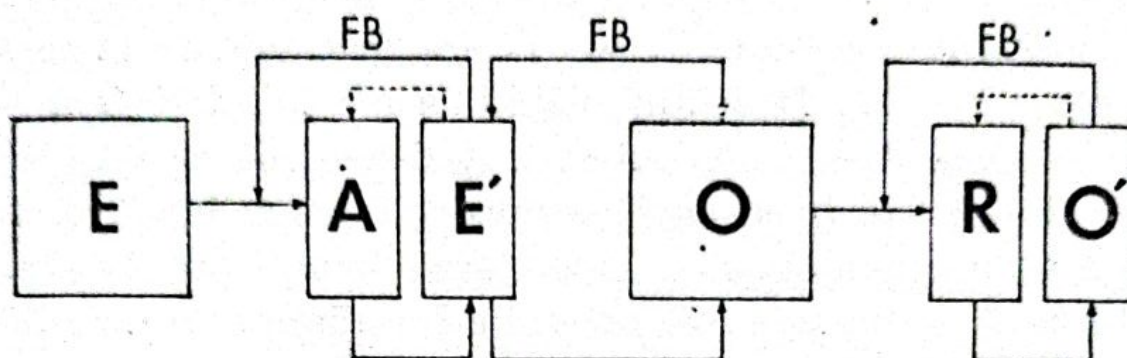
și

- E' = Imaginea lui E reflectată în A și modificată de către acesta (imaginea interioară a E în A, *pattern*-ul lui O)
- O' = Imaginea artistică (O valorizată, modificată și tezaurizată în R.)

Relația artist — existență, relație formativă a imaginii interioare a artistului despre existență (ce ulterior va fi modelată), poate fi considerată ca un sistem al sistemului hipercomplex $E - A - O - R$; o vom numi sistemul I — S I. Dacă vom considera S I ca sistem fizical original, atunci S II — relația operă-privitor — ne apare ca un sistem ce se vrea analogon al sistemului S I, model (cibernetice) al sistemului original S I. Această afirmație are drept temei : a) adevărul că orice obiect

artistic (O) are proprietatea de a declanșa o reacție-stare de spirit în receptor (R) și b) conform primei condiții de aplicare a raționamentului analogic, modelul (O) este fidel imaginii existenței reflectate în artist (E'), cu alte cuvinte modelul (opera) este analogonul înregistrării deformatoare, interpretării E de către A, a înregistrării modului în care artistul „a simțit” existența. Dacă O este într-adevăr un analogon viabil al acestei imagini (E') — consecință a înregistrării (interpretării) subiectiv-deformatoare a lui E — atunci receptorul (R) la contactul cu O va înregistra în interiorul său ca sistem o transformare similară cu cea pe care a înregistrat-o A (artistul) la contactul său cu E (existența). Vom spune atunci că E' (rezultanta contactului A cu E) trebuie să fie similar cu O' (rezultanta contactului lui R cu O). Deci că S II este, din punct de vedere funcțional, analog cu S I (original). Spre această performanță tinde, declarat sau nu, orice act de creație artistică : artistul dorește să se exprime, să fie crezut ; el dorește să facă publicul să simtă ce a simțit el. Raportul dintre imaginea interioară a artistului (E') și imaginea rezultantă în receptor a operei în contactul cu acesta (O') tinde, din punctul de vedere al artistului, să treacă din analogie în omologie, apoi în similitudine și chiar identitate. Însă el nu poate deveni decât, maximum, analog. Aceasta datorită faptului că așa cum E' este rezultatul *interacțiunii* — re-valorizare pe bază de *feed-back* — dintre A și E (pag. 29—31), atât O (finită) este rezultatul interacțiunii pe bază de *feed-back* dintre E' și O (în constituire) — deci O împrumută, în timpul constituirii ei, noi elemente lui E' — cât și O' este rezultatul interacțiunii pe bază de *feed-back* dintre R și O în care R re-valorizează intrările

din partea lui O. În consecință, putem prezenta și mai nuanțat schema comunicațională a fenomenului artistic :



Se poate înțelege clar de ce E' nu va putea fi niciodată identic cu O', ci numai analog ; deci S II analog și nu identic sau similar cu S I. Datorită *feed-back*-urilor, intervin în sistemul hipercomplex al fenomenului artistic repetate modificări ale informației :

- E — (intrările sale în A) se transformă în interacțiune cu A, împrumutînd (prin E' — reacția lui A) de la acesta elemente și rezultînd E' relativ constituit ;
- E' — se transformă apoi în interacțiune cu O (în constituire) împrumutînd de la acesta elemente și rezultînd O constituit ;
- O — (intrările sale în R) se transformă în interacțiune cu R (valorizare artistică), împrumutînd de la acesta (prin O' — reacția lui R) elemente și rezultînd O' relativ constituit.

Atît intrările lui E în A cît și cele ale lui O în R primesc valori noi (elemente noi) prin E' și O' în constituire (ieșiri, efecte ale interacțiunii $E \leftrightarrow A$ și $O \leftrightarrow R$) ; rezultă că în următorul timp al acțiunii, E' și O' — reacții ale intrărilor — apar corectate datorită acțiunii de autoreglare prin *feed-back* a sistemelor A și R, datorită reacției lor corectoare inițiale — corectare determinată în mod direct și de *proprietățile specifice ale sistemelor A și R*.

Apoi, așa cum se vede în schemă, E' și O' , pe parcursul constituirii lor, influențează și asupra lui A și R în mod direct¹, nu numai asupra intrării lor în scopul adaptării cu ambianța. Reiese că E' și O' sînt determinate în constituirea lor de : 1) acțiunile inițiale ale lui E și O asupra lui A și R — impulsul care le determină ca reacție ; 2) acțiunile lor (*feed-back*) asupra intrărilor lui A și R — adaptare cu ambianța, modificarea impulsului care le determină ca reacție ; 3) acțiunile lor directe asupra lui A și R — modificarea sistemului care le naște ca reacție și 4) proprietățile specifice ca sisteme a lui A și R care le determină valoarea în calitatea lor de reacții-ieșiri. Observăm că :

- A — se transformă sub influența lui E , a propriei sale reacții — E' ; și, indirect (prin transformarea lui E' în interacțiune cu O), sub influența lui O ;
- R — se transformă sub influența lui O , ca și a propriei sale reacții — O' .

Vom încerca acum să transcriem într-un limbaj mai comun toate aceste formalizări ale transformărilor și interacțiunilor diferitelor sisteme și subsisteme ale sistemului global al fenomenului artistic :

- Existența (secvența din existență luată drept temă) în interacțiune cu spiritul artistului (A) capătă noi valori prin interpretare, valori determinate de personalitatea artistului, rezultînd imaginea interioară a ei în artist (E'), viziunea artistului asupra existenței — viziune ce poartă, firește, amprenta personalității acestuia.
- Imaginea interioară a existenței, viziunea artistului asupra existenței (E'), se modifică, se mai împlinește,

¹ *Feed-back*-urile marcate în schemă cu linii punctate.

se întregește, se definitivează pe parcursul realizării ei concrete în operă artistică (O). Pe parcursul realizării obiectului artistic creatorul poate să fie inspirat de felul cum acesta se conturează în devenirea sa și astfel să modifice sau să adauge noi valori imaginii interne; de asemenea, realizarea practică în obiect artistic poate, pe parcurs, să și amputeze din diferite motive viziunea interioară.

- Opera de artă (O) este și ea interpretată, preluată subiectiv de către receptor (R), ca și existența de către artist. În această preluare pe bază de interacțiune ($O \leftrightarrow R$) receptorul împrumută întrucîtva operei valori ce țin de personalitatea sa; mai luăm în considerare și faptul că, din capul locului, contactul dintre operă și privitor se face filtrat, selectat de un fel de „grilă de protecție” a privitorului pe care o putem echivala cu gustul, cultura, tipul de sensibilitate, înclinațiile temperamentale ale acestuia etc. În general este bine cunoscut adevărul că în fața unei opere de artă, diferiți spectatori nu „vibrează” la fel, ci doar, în cel mai bun caz, asemănător.

Tot de personalitatea artistului (A) și a privitorului (R) depinde modul în care informațiile primite din partea existenței (E) și, respectiv, din partea operei (O) sînt modificate, subiectivizate de reacția primă a acestor informații (E' și respectiv O' în constituire), de calea pe care o ia în formarea sa viziunea interioară în artist și opera de artă înțeleasă, interpretată specific în privitor. Dacă, spre exemplu, viziunea interioară a existenței în artist începe să se contureze într-un mod care convine aspirațiilor personalității acestuia, atunci vom avea de a face cu un fel *feed-back* pozitiv care va mări intrările, va spori atenția artistului pentru acele elemente din exis-

tență care sînt apte de a-i satisface aspirațiile personalității. Dacă, dimpotrivă, imaginea interioară, în prima ei conturare, se anunță a fi defavorabilă aspirațiilor artistului, sînt multe șanse să apară un *feed-back* negativ care chiar să blocheze contactul dintre artist și existențatema (mai există și șansa căutării altor valori convenabile în aceeași secvență de existență). În primul caz, avem de a face cu o opțiune din ce în ce mai hotărîtă pentru temă, dublată de o subiectivizare-interpretare a ei din ce în ce mai personală. În al doilea caz avem de a face cu abandonul temei. Pe acest mecanism, care poate lua două sensuri, se sprijină adevărul că în orice interpretare artistică, oricît de „personală” ar fi ea, oricît de depărtată de realitatea temei, se poate găsi elementul real din existență de la care s-a plecat, elementul de „simpatie cu tema” care a declanșat *feed-back*-ul pozitiv-autor al subiectivizărilor repetate. Și în acest context, dacă este vorba de critică de artă, de o critică de artă care să opereze în perspectivă comunicațională, aceasta trebuie să caute „elementul de simpatie” invocat mai sus, baza reală de declanșare a subiectivizării înainte de a acuza artistul de invenție pură. Astfel critica s-ar feri de a face afirmații care trădează o gravă confuzie între invenție și reflectare în *sensibil* a existenței. Dar asupra unei critici în perspectivă comunicațională vom mai reveni.

Am mai afirmat că imaginea interioară a existenței în artist (E') și imaginea operei interpretate de către receptor (O') influențează și asupra artistului (A), respectiv asupra receptorului (R). Cu fiecare sondare sensibilă a realității artistul își îmbogățește experiența *cu-noașterii artistice* prin asimilarea propriei viziuni obținute asupra existenței. Este aici un proces de auto-definire spirituală. Iar tezaurizarea imaginii interpretate a

operei (O') de către receptor (R) are sensul unei acțiuni asupra receptorului cu consecințe de îmbogățire a experienței sensibile și mentale a acestuia. Recunoaștem aici cunoașterea prin artă. Remarcăm că însăși obținerea imaginii valorizate a operei, interpretarea obiectului artistic, este menită să îmbogățească experiența sensibilă și mentală a receptorului de artă. Asupra altor efecte posibile ale artei la receptarea ei, vom reveni în partea a doua a lucrării.

Viziunea interioară a artistului (E') și imaginea operei valorizată (O') de către receptor sînt determinate în constituirea lor de : 1) specificul secvenței de existență aleasă drept temă și, respectiv, specificul mesajului primit de receptor din partea operei cu care ia contact ; 2) acțiunile lor modificatoare asupra mesajelor primite de artist din partea secvenței de existență și, respectiv, primite de receptor din partea operei ; 3) acțiunile lor asupra artistului și receptorului ce vor influența prin aceștia valorile lor viitoare în calitatea lor de reacții ale artistului, respectiv, ale receptorului ; 4) viziunea interioară a artistului și imaginea operei valorizată de către receptor, în calitatea lor de reacții ale artistului și ale receptorului, mai sînt — și nu în ultimul rînd — determinate de „personalitatea”¹ acestora (proprietățile lor specifice ca sisteme). Această din urmă grupă de determinanți este pe cît de importantă, pe atît de vastă. Înțelegem aici prin personalitate toate datele apriorice contactului cu existența, respectiv cu opera de artă, care pot avea un rol în enumeratele interacțiuni. Lista acestor date este, practic, infinită. Am putea numi cîteva grupe totuși neacoperind toți factorii care pot juca un rol în interacțiunile determinante ale viziunii artistului și in-

¹ Dăm în acest context conceptului de personalitate o accepțiune mult lărgită față de cea consacrată în psihologie.

interpretării operei de către receptor : temperament, grad de inteligență, suplețe în gândire, grad de sensibilitate, apartenență etnică, apartenență la o zonă de cultură, gust, grad de cultură, apartenență religioasă, experiență estetică, stare psihologică în momentul respectiv etc. Dintre factorii de mai sus care nu sînt nativi ne vor interesa doar aceia care constituie rodul unei experiențe legate tot de artă și cultură : gustul, experiența estetică, gradul de cultură și, întrucîtva, gradul de sensibilitate. Cel puțin gustul (pentru artă) și experiența estetică sînt nemijlocit legate de producțiile artistice care înconjoară sau au înconjurat artistul, respectiv, privitorul ce valorizează. Constatăm că cel puțin prin intermediul gustului artistic și al experienței estetice prin care se caracterizează individul (artist sau privitor), imaginea interioară a existenței, *pattern*-ul operei și valorizarea ei sînt determinate de celelalte creații care constituie mediul artistic al subiectului. Deci la scara societății intervine o retroacție, un *feedback* al consecințelor artei, în sens de artă valorizată, asimilată, asupra demersului creator (sau valorizator) ulterior. Și acest mecanism are două domenii de acțiune : consecințele avute asupra personalității creatorului de către receptarea directă a operelor de artă constituind mediul său artistic, și consecințele pe care le poate suferi o mișcare artistică prin influențarea autorilor ei de către nivelul spiritual — format și prin contactul cu arta — a societății căreia i se adresează. Mai exact în primul caz este vorba de cum se poate auto-influența arta în producțiile (mișcările) ei viitoare prin efectele propriilor ei realizări prezente. Această problemă va constitui obiectul Tezei a III-a. Al doilea caz tratează relația artă-societate, aceasta din urmă considerîndu-se numai sub aspectul trășăturilor ei specifice, al reacțiilor ei dobîndite în exclusivitate prin contactul cu arta și cultura, nu și sub aspectul

celor etnice, politice, religioase etc. Problema va fi tratată în Teza a II-a. Mai există o relație asemănătoare celei între artă și public în care termenii se reduc la un creator și publicul său relativ restrâns — grup social. Această relație va fi cercetată tot în cuprinsul Tezei a II-a. Iar prima Teză, și cea mai importantă, va fi consacrată tuturor retroacțiilor din cuprinsul schemei fenomenului artistic (p. 53), lăsând la o parte pe acelea ce țin de datele apriorice contactului cu existența sau opera, ale personalității artistului și, respectiv, ale receptorului.

Cu aceasta am conturat ținta ce-și propune fiecare Teză, sperînd că prin cele trei direcții de analiză vom reuși investigarea punctelor hotărîtoare ale determinațiilor creației și receptării artei.

Cercetarea de față își propune să evidențieze direcțiile și modul în care sînt influențate diferitele elemente ce formează sistemul global al fenomenului artistic, să arate gradul și sensul determinării lor. Nu ne propunem cercetări ale aspectului cantitativ al diferitelor fenomene — ceea ce cibernetica a realizat deja în contactul ei cu arta — ci doar ale aspectului calitativ. De aceea afirmăm că este o cercetare a artei *în spirit cibernetic* și nu cu mijloacele de aplicație practică ale acestei noi științe, ci doar cu legile ei fundamentale. O investigare în sens cantitativ ar constitui obiectul unei aplicări mai specioase a ciberneticii în domeniul artelor. Or, disputele cu privire la aplicarea ciberneticii în artă nefiind încă terminate, considerăm că înaintea unei atari aplicări riguroase, vizînd planul cantitativ al fiecărui fenomen, sînt necesare încă serioase eforturi pentru stabilirea principiilor fundamentale în sens cibernetic după care se desfășoară fenomenul artistic. Aceasta este aspirația primei părți a prezentului volum. În lumina concluziilor primei părți, cea de a doua se va ocupa de critica de artă.

Teza I

Vom examina în cuprinsul acestei Teze liniile vectoriale pe care le parcurge informația de la secvența de existență considerată drept temă pînă la concretizarea ei în opera finită. Vor fi puse în evidență principalele momente și direcții ale retroacției formei-în-constituire (sau constituite) asupra informației inițiale ce-i dă naștere. Se vor vedea, deci, modurile în care informația inițială emisă de sistemul E se transformă în informația specifică pe care o are sistemul O; această diferență de informație $iE \neq iO$ (unde $i = \text{informație}$) stînd la baza unui act artistic pentru a putea fi considerat ca atare și, cum se va vedea, fiind consecința mai multor sisteme de retroacție (*feed-back*).

Pentru a da un spor de claritate analizei vom face, pentru moment, abstracție de sincronismul multora dintre fenomenele studiate și le vom considera ca individualizate și bine circumscrise într-o scară de timp fictivă. Nu trebuie, însă, să pierdem din vedere faptul că toate fenomenele ce vor intra în discuție se întrepătrund într-o măsură mult mai mare și într-un mod mult mai complex decît sînt ele analizate și prezentate aici, într-o optică fatalmente schematică față de realitate.

■ Spre deosebire de omul de știință care, pentru tra-
 valiul său, recepționează din partea obiectului studiat infor-
 mații de natură precumpănitor logică, artistul se folosește
 de informații primite din partea obiectului (secvența de
 existență devenită, la un moment dat, temă) pe două căi
 principale : *logică* și *infralogică*. Este vorba, deci, mai cu-
 rînd de două feluri de informație : a) cea logică, de per-
 cepție a obiectului și apoi de definire a sa prin asimilarea
 la un concept, mai precis de „recunoaștere“ a obiectului,
 de „numire“ a sa ; b) informația infralogică, sau în planul
 emotiv, incertă, nu imediat conceptualizată. Desigur și
 omul de știință poate primi din partea obiectului său in-
 formații de natură emoțională, dar acestea sînt în măsură
 mai mică și indezirabile în relația subiect-obiect. La ar-
 tist dimpotrivă, chiar putem afirma că dacă o temă nu
 este capabilă dintru început să transmită artistului și in-
 formație în planul emoțional, încetează să mai fie intere-
 santă pentru procesul ulterior al creației¹. Informația in-
 fralogică pe care o transmite secvența din existență cre-
 ează acea stare emoțională pe care o are artistul în fața
 temei, acea stare indispensabilă ulterioarei dezvoltări a
 procesului creativ. Este aproape imposibil de a surprinde
 purtătorii acestui gen de informație, adică substanța sau
 energia codului ei ; semnele care alcătuiesc mesajul ce
 transportă această informație ne scapă, constatabilă fiind
 doar consecința ei, starea emoțională a artistului în fața

¹ Nu susținem prin această afirmație că informația infralo-
 gică primită de la obiect este în exclusivitate declanșatorul stă-
 rii afective a artistului, stare ce va constitui amprenta viitoare
 opere. Există în artist o disponibilitate anume pentru recepțio-
 narea respectivei informații ca atare (sau diferit), chiar putem
 spune că există, fie și latentă, o stare afectivă apriorică în care
 informația infralogică din partea obiectului este menită să gă-
 sească ecou, eventual și prin opoziție.

temei. În schimb informația logică, spre deosebire de cea infralogică reprezentind primul moment de subiectivizare și deci de viitoare deformare a informației inițiale, constă în obiectivitatea receptării și tinde către exactitate, concretizindu-se aproape instantaneu în concept și operind în planul conștient-rațional al artistului. Ea este o înregistrare descriptivă a fenomenului, supune intrucitva artistul obiectului. „Văd acum în fața mea o *stradă pustie, murdară, cu zidurile caselor cenușii*“. Până aici această presupusă afirmație a unui pictor oarecare trădează doar receptarea informației logice — cu toții vom vedea la fel peisajul în chestiune. Este evident că nu putem percepe strada aceea decît ca pe o stradă și nu altfel, decît murdară — căci este așa — avind casele cu ziduri cenușii — ele, realmente, au culoarea aceasta! Dacă, însă, artistul nostru ipotetic ar continua fraza astfel: „...o stradă *deprimantă* care mă face să *mă înfior la gîndul singurătății* etc...“ — atunci am fi asigurați că recepționarea secvenței de existență s-a făcut și în plan infralogic, emoțional. Doar atunci artistul nostru ar putea spune: „Vreau s-o pictez“. Este motivul pentru care nu pictează orice. În același timp este clar că informația infralogică primită de la acest peisaj de către altă persoană, poate avea consecințe (stirni reacții) de valori diferite; de exemplu se poate spune despre același peisaj: „...o stradă care îmi produce *nostalgie* și mă face să *visez la trecuții ani de studenție* etc...“ starea psihologică este cu totul alta, de asemeni alta va fi și eventuala operă ce va porni de aici.

Deci vom considera informația logic-descriptivă și cea infralogic-emoțională ca intrări în sistemul A (artist) din partea sistemului E (secvență din existență devenită temă).

În continuare este necesar să notăm că starea emoțională declanșată de informația infralogică se conștientă-

zează — artistul, firește, realizează natura emoției de care este stăpinit și, parcă pentru a și-o clarifica, pentru a o „hrăni“ din însăși existența ei, pentru a pătrunde mai adânc în acest sentiment (se spune în limbaj curent că artistul „a pătruns bine în atmosfera temei“), simte nevoia să și-o definească, chiar să o numească, fie cu ajutorul unui concept (tristețe, revoltă, fericire etc.) — loc comun în limbaj, element semantic normat — fie cu ajutorul unei metafore (strada pustie poate fi, să zicem, „locul unde sălășluiesc visele tinereții mele“), metaforă ce constituie o definire accentuat personală și inedită. Dar înclinăm să credem că definirea stării psihologice a artistului în fața temei se face, de cele mai multe ori, atât prin concept cât și prin metaforă ; atunci în exemplul nostru fictiv strada ar apărea „nostalgică, asemenea unui loc unde sălășluiesc toate visele dragi din tinerețe“. Oricum, este cert că această definire corectează însăși starea emoțională la care se referă, o amplifică, o nuanțează, o particularizează. Sub aspectul ei conceptual definirea leagă starea respectivă — prin însăși conceptul-loc comun semantic — de experiențele emoționale (dar și culturale legate nemijlocit de chestiune — avem întotdeauna concepții, chiar teorii despre afecte !) anterioare ale artistului, de memoria sa afectivă. Iar sub aspectul ei metaforic definirea stării particularizează și direcționează emoția furnizîndu-i un fel de subtemă care, cum vom vedea, în unele cazuri poate deveni chiar tema principală a viitoarei opere, coborînd la rangul de temă-pretext informația logic-descriptivă și pe cea infralogic-emoțională inițială primită din partea secvenței de existență. Astfel, se poate întîmpla ca din *tristețea deprimantă* (informație infralogică inițială) a unei *străzi pustii murdare și*

cenușii (informație descriptiv-logică) să iasă o operă care din punct de vedere al configurațiilor formale amintește mai puțin evident de o stradă, ci mai curînd evocă în plan simbolic „un spațiu terminus“ flancat de masive forme limitative (eventual, fostele case), un spațiu prin a cărui atmosferă să se sugereze, ireversibil, abolirea oricărei mișcări, somnul viselor uitate etc...¹. Reinfluențarea stării emoționale în sensul particularizării, direcționării și nuanțării ei prin intermediul definirii cu ajutorul conceptului și / sau al metaforei, are la bază un mecanism de *feed-back*: definirea acestei stări, acțiune-consecință a ei, acționează asupra stării însăși, corectînd-o. În momentul în care starea emoțională inițială născută ca reacție la receptarea informației infralogice s-a conturat îndeajuns prin repetate corectări, particularizări, nuanțări și direcționări începe procesul de formare a imaginii interioare a artistului despre existență (image interpretată), procesul de conturare a viziunii sale asupra te-meii — în fond începe procesul de formare a modelului interior, a *pattern*-ului viitoare opere. Acest model interior, notat în schema de la p. 51 cu E', este format din elemente-reacție ale informației logic-descriptive și din elemente-reacție corectate prin tentative de definire ale informației infralogice inițiale. Dar starea emoțională fiind, datorită repetatelor corecții, diferită de cea inițială transmisă de imaginea reală a existenței, se iscă *un decalaj între starea emoțională deja conturată, prelucrată, și imaginea reală. Aceasta din urmă apare relativ străină afectului pe care inițial l-a declanșat*. Imaginea reală, aspectul logic-descriptiv al realității trebuie modi-

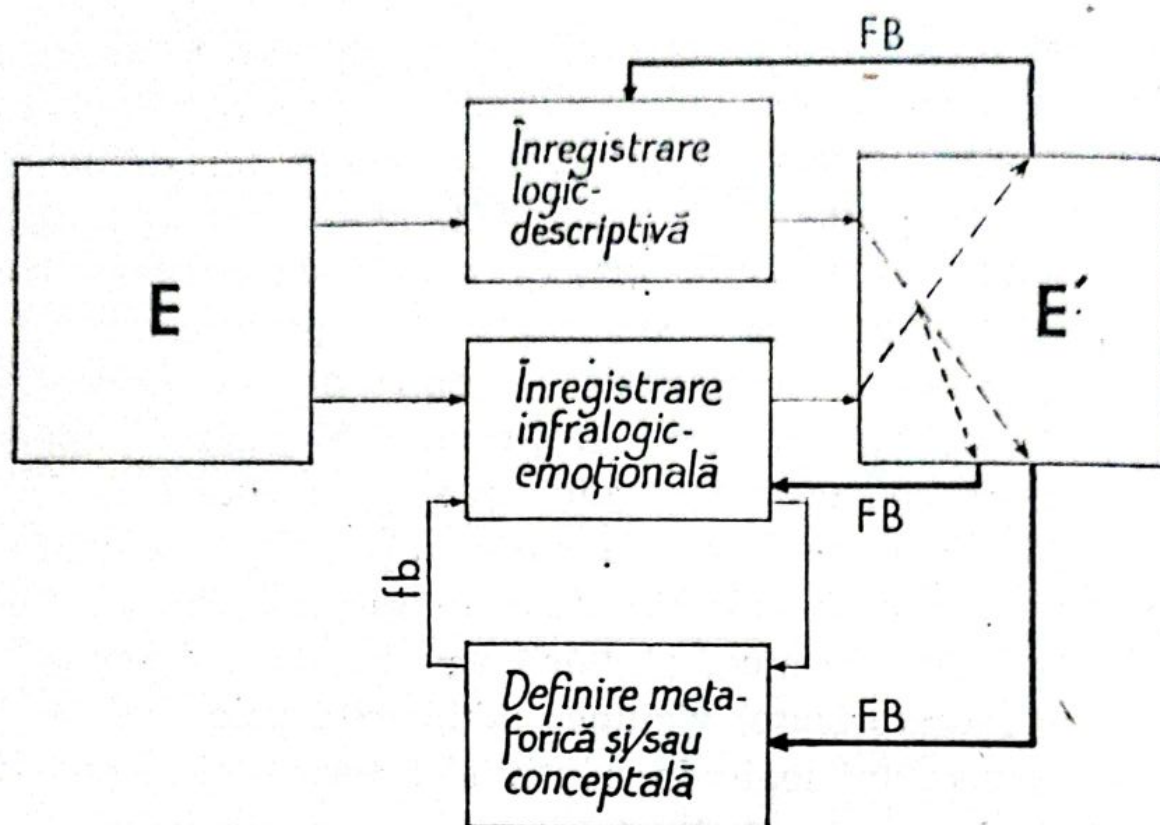
¹ Desigur că în expunerea noastră acest exemplu a ajuns la o stupiditate din punct de vedere plastic! Dar nu valoarea plastică a fost urmărită aici, ci, în *exclusivitate*, mecanismul de formării informației.

ficat pentru a corespunde stării psihologice a artistului și astfel să se realizeze viziunea acestuia asupra secvenței din existență luată drept temă. Apar deci, ca imperativ al stării psihologice, sau a definirii numai prin concept dar *tot a stării sensibile* declanșate de informația infralogică (doar în acest sens vedem arta ca putînd fi *una cosa mentale*!), deformări, adăugiri sau reduceri ale aspectului logic-descriptiv al temei. Acestea pot fi din cele mai discrete păstrîndu-se în viziunea internă a artistului o mare fidelitate față de aspectul descriptiv al documentului, sau pot fi din cele mai intense, cîz în care aspectul descriptiv al documentului aproape că se pierde. Putem afirma că viziunea artistului despre realitate se formează undeva în cîmpul cuprins între aspectul logic-descriptiv al secvenței de existență și starea sensibilă pe care aceasta i-o declanșează dar corectată prin tentative de definire conceptuală și / sau metaforică. Viziunea se formează între efectul informației logic-descriptive și cel al informației infralogic-emoționale prelucrată metaforic și / sau conceptual — în acest din urmă caz intrînd în joc și o importantă cantitate de elemente ce țin de cultura (în sensul obișnuit al cuvîntului) și gîndirea artistului¹. Dacă ne gîndim la cele două tipuri de informație inițială primite de artist din partea existenței, putem spune că *viziunea se formează în tensiunea dintre logic și infralogic, rațional și afectiv, dintre concept și metaforă*. Dacă ținem seama de faptul că pe de o parte informația logic-descriptivă obligă ar-

¹ Este cazul în care arta se face rațional dar fiindcă are la bază o receptare sensibilă, infralogică (sensibil, infralogic, emoțional nu se asimilează în mod obligatoriu cu pasional!) și acționează deformativ în momentul alcătuirii viziunii asupra aspectului logic-descriptiv, încadrăm acest caz tot în rîndul proceselor subiective-interpretative, în rîndul „proceselor-stări” ale artistului

tistul să se supună obiectului, iar pe de alta informația infralogic-emoțională se constituie ca informație numai dacă găsește în artist apriorice elemente favorabile ei (elemente „de simpatie“ ale artistului pentru temă) și apoi se pretează și invită chiar artistul să o modifice în deplină libertate și în funcție de determinatii ce pornesc exclusiv de la el (fantezie, sensibilitate — pentru definirea metaforică ; memorie afectivă, cultură, putere de gândire — pentru definire conceptuală), vom spune că *viziunea se formează în tensiunea dintre dependență și independență, între structură și funcția structurii în subiect* (vezi p. 43—47). În calitate de efect al stării emoționale (conceptualizate sau metaforizate) viziunea acționează prin *feed-back* asupra aspectului logic-descriptiv al informației încercând să-l deformeze adaptându-și-l, în vreme ce elementele logic-descriptive prezente în viziune acționează asupra procesului continuu de corectare a stării emoționale declanșat de informația infralogică, încercând să-l cenzureze (mai mult sau mai puțin, artistul ține cont și de aspectul descriptiv al temei). Din acest joc de *feed-back-uri* complementare între lumea conceptului și a metaforei, dintre logic și emoțional, dintre fidelitatea față de interiorul artistului și cea față de exteriorul său, se naște și tinde să se stabilească viziunea.

Iată acum reprezentarea schematică a celor două cupluri inverse, a celor două bucle de *feed-back* : între definirea metaforică și / sau conceptuală și starea emoțională-infralogică pe de o parte, și între viziunea-in-constituire și cele două feluri de informație primite de artist de la secvența din existență, pe de alta — aceasta din urmă înglobînd atât retroacția prin intermediul viziunii-in-constituire a informației logic-descriptive asupra celei infralogic-emoționale, cît și invers :



unde :

E = existență (secvența din existență devenită temă)

E' = imaginea interioară a viitoarei opere, viziunea artistului asupra lui **E**

FB = (notat cu linie groasă) *feed-back*-urile informației infralogice corectate asupra informației logice ca și ale celei logice, atât asupra stării emoționale în sine, cât și asupra definirii metaforice și în special asupra celei conceptuale* (ambele sînt influențate de aspectul descriptiv al temei) — aceste două *feed-back*-uri complementare se realizează prin intermediul viziunii-în-constituire

fb = (notat cu linie subțire) retroacția metaforei și / sau conceptului care definește starea emoțională inițială declanșată sau favorizată de informația infralogică, modificînd-o în același timp.

În acest segment al sistemului global al fenomenului artistic (**E—A—O—R**) putem considera **E'** ca semnificant al informației logic-descriptive echilibrată cu informația infralogic-emoțională, care împreună ar fi semnificatul.

Este limpede retroacția semnificantului asupra semnificatului — a viziunii-în-constituire asupra celor două informații care stau la baza nașterii ei. Apoi, mai putem lesne considera definirea, numirea — fie metaforică, fie conceptuală — a stării emoționale ca semnificant, iar starea emoțională definită și în curs de constituire, ca semnificat — s-a văzut mai sus în ce măsură substanțială poate acționa această definire asupra însăși stării definite, cu alte cuvinte semnificantul asupra semnificatului.



Schematizînd și, așa cum am avertizat, defalcînd fenomenele în timp, procesul următor după stabilirea relativă a viziunii interne a artistului despre existența-temă, ar fi acela al realizării propriu-zise a operei, a construirii modelului-analagon al viziunii care, la rîndul ei, este un analagon al funcționalității secvenței de existență în artist (vezi p. 43—49). Cu toate că se pare că nu este întotdeauna așa, să presupunem că viziunea artistului (E') precedă în mod evident realizarea operei (O) în sensul că este constituită pînă la cel mai mic amănunt (artistul știe dinainte cu exactitate cum va arăta și ce va trebui să transmită fiecare element al operei) și se doarește definitivă sub această formă. Chiar dacă ar fi așa, drumul de la viziune la operă dezice așteptările în ce privește identitatea uneia cu alta. Să enumerăm măcar cîteva dintre cauze :

— Nu credem că este ușor de întîlnit la vreun artist o atît de amplă și precisă stăpînire a tehnicilor de lucru încît să prevadă cu exactitate fiecare amănunt din operă — care poate dobîndi, la un moment dat, o importanță nebănuită — încă în stadiul de viziune interioară și să știe să-l transcrie în opera concretă exact la valoarea

prevăzută. Nu credem că un romancier, de pildă, prevăde în viziunea sa asupra temei și ritmul unei fraze oarecare din cele câteva sute de pagini ale romanului ce-l scrie. De fapt nici nu ar fi binevenită o atare „programare” minuțioasă la nivelul viziunii a viitoarei opere. Putem spune, deci, că viziunea nu este completă și cu cât ar fi mai completă, mai minuțioasă, cu atât ar avea mai multe șanse să fie modificată în cursul realizării concrete a operei deoarece tehnicile de transcriere a ei, de cele mai multe ori, nu pot avea o precizie pînă la cel mai mic amănunt ca astfel să asigure identitatea ei cu opera.

— Apoi, pe parcursul lucrului, apar diferiți factori aleatorii care, dacă sînt acceptați de artist în structura operei, devin cauza unei neidentități dintre operă și viziunea inițială, sfîrșind chiar prin a o modifica pe aceasta din urmă. Sînt cunoscute cazurile cînd apariția unui nod în lemnul cioplit de sculptor, sau dislocarea unei bucăți de piatră mai mare decît trebuia sub acțiunea dălții acestuia, sînt acceptate aducînd un element în plus operei față de cum era ea la nivelul viziunii ; la fel cu o pată sau efect de culoare la pictor, o modificare neprevăzută a formulei de iluminat scena sau cadrul de film la regizor și operator etc.

— Într-un fel vecină cu această categorie de factori de la nivelul operei ce modifică viziunea este o alta care pentru noi capătă o importanță sporită : materialele din care se constituie opera, ca și modul lor de organizare, re-inspiră artistul modificînd viziunea inițială. Este notoriu obiceiul mării majorități a compozitorilor ca atunci cînd elaborează să „testeze” pe un instrument muzical (de obicei pian) fraze sau frînturi de fraze sonore din viitoarea operă ; cînd nu au la îndemînă instrumentul, ei fredonează sau chiar fluieră (!...) acele note, într-atît de

necesară le este confruntarea cu materia (materia sonoră) viitoarei opere. La fel și plasticienii deseori „gîndesc” cu creionul și carnetul de schițe în mînă. Este aproape imposibil să faci creație — să *pui la punct* o viziune — în exclusivitate mintal. Beethoven, la sfîrșitul vieții sale, reușind această performanță datorită fatalității infirmității, a uluit și va ului lumea!... Dar schițele plasticianului și „testările” sonore ale compozitorului doar ne indică *necesitatea* contactului cu materialul, nu ne și explică fenomenul de modificare prin operă (prin materialitatea ei) a viziunii. Modificarea devine mai evidentă — și mai importantă pentru noi — abia în timpul efectiv al realizării concrete a operei. În special pentru artele ce folosesc un limbaj material-fizical (plasticele, arhitectura, arta spectacolului) se poate spune că există o „poezie a materialului”. Chiar dacă, să zicem, sculptorul caută pentru o anume lucrare un bloc de granit și nu din altă piatră, contactul artistului cu acesta după gășirea lui nu va fi lipsit de însemnătate; o anumită porozitate, nuanță de culoare a pietrei, eventuale fisuri, forma sa brută etc. vor acționa în special în registrul infralogic al artistului. Acesta din urmă va „simți” materialul (expresie relativ curentă în discuțiile dintre plasticieni). La fel pentru pictor, alăturarea a două pete de culoare a cărei vibrație nu a fost prevăzută, poate dezvălui noi aspecte ale viziunii, de asemenea cu preponderență în registrul infralogic (cu preponderență, dar nu exclusiv!). În lumea teatrului este cunoscut faptul că un actor poate să-și modifice destul de substanțial viziunea asupra rolului, inspirîndu-se din costum, un element de recuzită, organizarea spațiului de joc, fond sonor etc. (toate acestea constituie pentru actor „materiale” de lucru — nu în exclusivitate propriul său trup, ci acesta *în relație* cu... — chiar dacă unele sînt create de

alți artiști). La fel regizorul poate fi re-inspirat de toate elementele ce compun imaginea scenică atunci cînd acestea încep să i se prezinte sub forma lor concretă.

Putem merge mai departe în urmărirea procesului modificării viziunii inițiale datorită retroacției operei-concrete-în-curs-de-constituire. Aceste elemente, odată re-inspirînd viziunea, însemnează că ea, presupusă a avea un echilibru la nivelul sintactic, primește elemente noi tinzînd uneori să modifice organizarea inițial echilibrată. Apar atunci în viziune elemente de re-echilibrare care se transmit operei. Iată bucla informațională închisă ! Să traducem mai întîi această importantă relație de conexiune inversă între operă și viziune într-un limbaj mai „tradițional” artistic : atunci cînd un pictor „simte” într-un mod și o intensitate neprevăzute o anume pată de culoare în tabloul pe care îl lucrează și se hotărăște să-i dea o altă pondere (fie prin schimbarea nuanței, a mărimii sau a contextului ei cromatic), este nevoit să procedeze la operații de re-echilibrare a întregii compoziții ; la fel și în cazul creșterii ponderii de importanță sau schimbării valorii ideatice a unui personaj într-o scenă de masă — schimbări care atrag atît modificări în structura plastică a lucrării, cît și în cea a raporturilor dintre personaje (ambele schimbări prin intermediul modificării viziunii inițiale). De asemeni un regizor de teatru, recepționînd emoțional în manieră diferită față de cum sconta în cadrul viziunii, de pildă, un scaun (sau tron) destinat unui anume personaj, poate să-i găsească o funcție metaforică ce îl va determina să ceară interpretului personajului respectiv anume corectări în alcătuirea rolului ; la rîndul lor, modificările de atitudine ale personajului pot atrage — prin relațiile dintre personaje — modificările altor evoluții de pe scenă tot în sensul re-echilibrării structurii infralogice (armonie în

ritmuri, compoziție, stil etc.) sau ideatice (coerența faptelor, ideilor, relațiilor etc.).

Credem că reiese cu limpezime ideea că opera-în-curs-de-constituire, prin neputința realizării identității cu o presupusă viziune inițială, prin factori aleatorii și în special printr-un sens, printr-o valoare inedită a materialelor și / sau a organizării sintactice a operei concrete, acționează corectiv asupra viziunii interne, re-valorizînd-o, închizînd prin *feed-back* bucla informațională dintre sistemele A—O (artist—operă). Dacă vom considera opera, sistemul O, ca semnificant al viziunii interne, deci al sistemului E', reiese că retroacția operei asupra viziunii, arătată mai sus, este o retroacție a semnificantului asupra semnificatului.



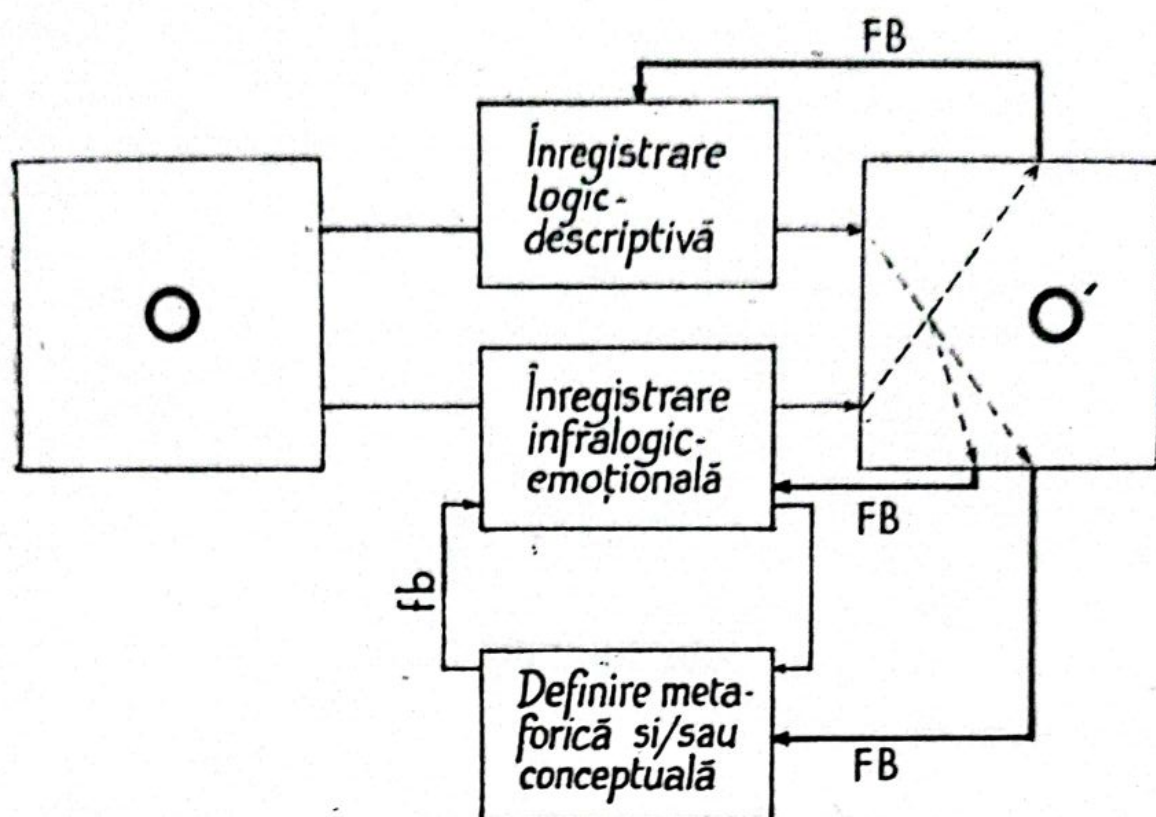
O altă închidere a buclei informaționale prin *feed-back*, în cadrul traiectului comunicațional dintre secvența de existență, artist, operă și receptor (E—A—O—R), se formează prin retroacția imaginii interioare-în-curs-de-constituire pe care și-o formează privitorul asupra operei și informațiile primite de acesta din partea operei. Este vorba, în fond, de re-valorizarea subiectivă a operei de artă — temă pe care am mai atins-o, tangențial, în această lucrare (p. 25—27, 29—31, 33—34, 51—58). Reținem că, relativ la fenomenul receptării operei de artă am stabilit că imaginea operei care „rămîne” în privitor, aceea care se „tezaurizează”, este intrucîtva diferită de cea reală datorită „citirii” operei de către receptor „în felul său”, potrivit personalității sale¹. Mai exact vom spune

¹ În acest caz dăm o accepțiune lărgită conceptului de personalitate ! Vezi și p. 57—58.

că imaginea pe care privitorul o obține despre operă este diferită de la caz la caz, eventual că este diferită de aceea pe care o are autorul operei; deoarece nu putem cunoaște o imagine *reală*, în sens de *exactă*. Iar faptul că o imagine exactă a operei, de referință, o imagine care să aspire legitim la statutul de adevăr *unic* referitor la operă — o atare imagine față de care oricare alta ne-ar apărea ca abatere, deformare în sensul rău al cuvântului — faptul că o atare imagine o gândim mai curînd ca inexistentă (poate și datorită imposibilității de a o cunoaște!) și chiar nefolositoare, este de o importanță capitală în plan filosofic. Vom releva la momentul potrivit însemnătatea absenței unui astfel de etalon rigid în receptarea artistică.

Mai adăugăm că informația primită de la operă, pentru a se constitui ca eficientă din punct de vedere estetic, deci pentru a declanșa anume schimbări în receptor, trebuie să fie valorizată de acesta, interpretată de el (p. 29—31). În cele ce urmează vom vedea modul în care se face, de către receptor, valorizarea operei de artă, modul în care se obține imaginea interioară a operei (O') în receptor (R).

Dintru început afirmăm că mecanismele care acționează în formarea imaginii interioare pe care o are receptorul despre operă, se aseamănă izbitor cu cele care acționează în cazul artistului cînd acesta își formează viziunea asupra secvenței din existență devenită temă a operei. În spiritul acestei asemănări vom începe prin a reda schema comunicațională a formării viziunii artistului despre existență, însă înlocuind termenii: E va fi în cazul de față O (opera), iar E' va fi O' (imaginea operei valorizată de către receptor).



Este de necontestat că oricine este pus în fața unei opere de artă ia contact cu aceasta, o înregistrează sub aspectul ei descriptiv, logic, inteligibil. Cutare sculptură înfățișează o mamă cu un copil, o pasăre în zbor, o sferă despicate etc. Mai evident este pentru teatru sau roman : personaje, locuri, evenimente. Este o informație invariabilă (comună pentru orice privitor), conceptualizabilă și superficială. Numai la acest nivel contactul privitorului cu opera este strict informativ, total neinteresant din punct de vedere estetic. Putem spune că prin această informație logic-descriptivă receptorul ia contact numai cu ceea ce opera prezintă, nu și cu ceea ce ea re-prezintă ; cu alte cuvinte este o înregistrare neutră a semnificantului nu și a semnificatului sau o încercare de a ajunge la semnificații. Este o înregistrare la nivelul reflexului neînvi-tînd la reflecție și stare.

Dar, așa cum se vede în schemă, ca și în cazul contac-tului dintre existență și artist, receptorul primește din partea operei și o informare emoțională, infralogică, ne-

conceptualizabilă. Ea îi va declanșa o primă stare emoțională. Nu întotdeauna spectatorul va fi conștient pe de-a-ntregul de ce anume elemente ale operei i-au declanșat acea stare primă ; poate abia retroactiv le va putea numi, dar nici atunci cu exactitate și în întregime — deci purtătorii informației infralogice ne scapă de cele mai multe ori, ca și în cazul relației E—A. Mai curînd un critic de artă ar putea numi elementele din operă care se constituie în purtători ai informației infralogice — și acesta cu multe șanse de a se referi la cazul contactului său personal cu opera (vom mai reveni). Receptorul, însă, dacă nu va fi totdeauna conștient de faptul că starea primă pe care o are la contactul cu opera se datorează, de exemplu, unor incizii mai energice de daltă lăsînd pe suprafața volumului sculpturii muchii cu jocuri ascuțite de lumină-umbră, sau unei organizări a volumelor preponderent pe axe verticale etc., de cele mai multe ori va fi conștient de reacția lui la aceste „cvasiinvizibile“ informații infralogice, adică de starea sa emoțională primă. Astfel el își va da seama că, la contactul cu opera, e pătruns de un sentiment de gravitate, dramatism și de o stare eroică „de înălțare“ demnă etc... Cum „își va da el seama“ de aceasta ? La fel ca artistul în fața existenței : ori numînd printr-un concept-loc comun starea (dramatism, eroism, demnitate), ori atribuind o metaforă acestei stări („acest personaj este ca o frămîntare a magmei vulcanice, gata să se înalțe spre cele mai de neatinse culmi“ etc...). În ambele cazuri avem de-a face cu o mai mult sau mai puțin conștientă, mai mult sau mai puțin rostită (verbal) *numire*, *definire* a stării prime. Ca și în cazul relației E—A, fie că definirea se face conceptual, fie metaforic, ea aduce cu sine elemente din „personalitatea“ receptorului. Intră aici în joc accepția exactă pe care o dă receptorul diferitelor concepte — în cazul definirii conceptuale, ca și

fantezia, sensibilitatea, puterea de asociere etc. — în cazul definirii metaforice. În ambele cazuri (definire conceptuală, definire metaforică) intrînd în joc elemente apriorice contactului cu opera, starea primă, odată definită, se corectează, se re-valorizează. Iată primul punct în care starea primă, consecința informației infralogice se modifică datorită retroacției definirii sale (reacție a sa) asupra ei. Prin repetate asemenea închideri de bucle informaționale între starea declanșată de informația infralogică și definirea ei, tinde să se stabilească un echilibru între personalitatea receptorului (apriorismele ce intră în joc prin definire) și starea emoțională nouă obținută în contactul cu opera. Înainte de a trage o concluzie remarcăm că, în ce privește informația infralogică, subiectul (adică receptorul) va selecta din totalul presupus al informațiilor de acest gen conținute de operă, numai pe acelea care îi convin, adică pe acelea care constituie „elemente de simpatie” în sensul unei receptivități (educabile!) mai mari pentru unele, și mai reduse pentru altele — receptivitate selectivă determinată și de tendințele, aspirațiile intime ale eului. Pe scurt, receptorului îi parvin informațiile infralogice printr-o grilă selectivă. Abia acum, ținînd cont de mecanismul de subiectivizare a informației infralogice prin corectarea cu ajutorul *feed-back-ului* a emoției prime produse de ea, în tendința de echilibrare a acesteia din urmă cu personalitatea receptorului, ca și de faptul că prezența acestei informații care a reușit să pătrundă prin grila invocată mai sus este tot consecința unei acțiuni (selective) subiective a receptorului, ținînd cont, deci, de aceste două aspecte, putem să concluzionăm că informația infralogică este aceea care suferă un proces intens de corectare, de subiectivizare, de acordare cu datele apriorice ale receptorului. Prelucrarea informației infralogice (așa cum am

arătat mai sus) se desfășoară sub semnul autonomiei receptorului față de operă. Totuși, autonomia receptorului față de operă (a interpretării operei de către acesta), independența imaginii interioare pe care receptorul o realizează prin valorizarea operei este doar *relativă*. În fața uneia și aceleiași opere nu se pot încerca stări afective mult prea depărtate de la receptor la receptor ! Această relativitate a autonomiei imaginii valorizate a operei față de operă, sau mai exact a unei imagini valorizate față de alta plecând de la aceeași operă, se datorește interacțiunii dintre rezultatul informației logic-descriptive — conceptul, și cel al informației infralogic-emoționale — starea (fie definită conceptual, fie metaforic, dar totdeauna avînd la bază prelucrarea subiectivă). Din nou ne întîlnim cu interacțiunea dintre concept și stare, dintre concept și afect (sau rezultat al său), dintre concept și metaforă în accepțiunea lărgită a acestor termeni.

Strict în acest segment al fenomenului artistic putem considera imaginea interioară-în-curs-de-constituire pe care o are receptorul asupra operei ca semnificant, iar însăși opera ca semnat — aceasta deoarece, din punctul de vedere al receptorului (și numai al acestuia) emoțiile, stările primite din partea operei, o desemnează, o reprezintă, o echivalează pe aceasta din urmă oricît de subiectivizate ar fi ele. Deci am avea și aici de a face cu o retroacție a semnificantului (emoțiile, stările, imaginea interioară-în-curs-de-constituire) asupra semnificatului (informația logic-descriptivă și cea infralogic-emoțională primită inițial de la operă). Din acest unghi privită problema, imaginea constituită, imaginea „tezaurizată” a operei în receptor, ar avea sens de semnificație în cel mai pur înțeles al cuvîntului. Bineînțeles în măsura în care această imagine „tezaurizată” reprezintă, simbolizează un sens existențial mai fundamental, cu o

adresă vizînd dincolo de operă, dincolo de planul său textual imediat. Ca și în cazul relației E—A, tentativa de definire (conceptuală și / sau metaforică) a primei stări produse de informația infralogică are sens de semnificant, iar acțiunea corectoare capătă însemnătatea retroacției semnificantului asupra semnificatului.

Compromițînd, pentru moment, sincronismul multora dintre fenomene, ca și gradul de complexitate și nuanțare, am descifrat în viziunea comunicațională a fenomenului artistic trei mari bucle informaționale închise prin *feed-back* :

1. În cadrul relației E — A (existență—artist) : retroacția viziunii-în-curs-de-constituire a artistului (privită ca semnificant) asupra informațiilor, intrărilor (logic-descriptive—și infralogic-emoționale) primite din partea existenței (privită ca semnificat sub aspectul funcționalității ei în A). Subliniem aici că elementele-reacție ale informației logic-descriptive din viziunea-în-curs-de-constituire acționează asupra celor consecință ale informației infralogic-emoționale, și invers : cele reacție ale informației infralogice acționează, prin intermediul viziunii-în-curs-de-constituire, asupra elementelor-consecință a informației logic-descriptive.

2. În cadrul relației A — O (artist — operă) : retroacția operei-în-curs-de-constituire (privită ca semnificant) asupra viziunii interne a artistului (privită de data asta ca semnificat).

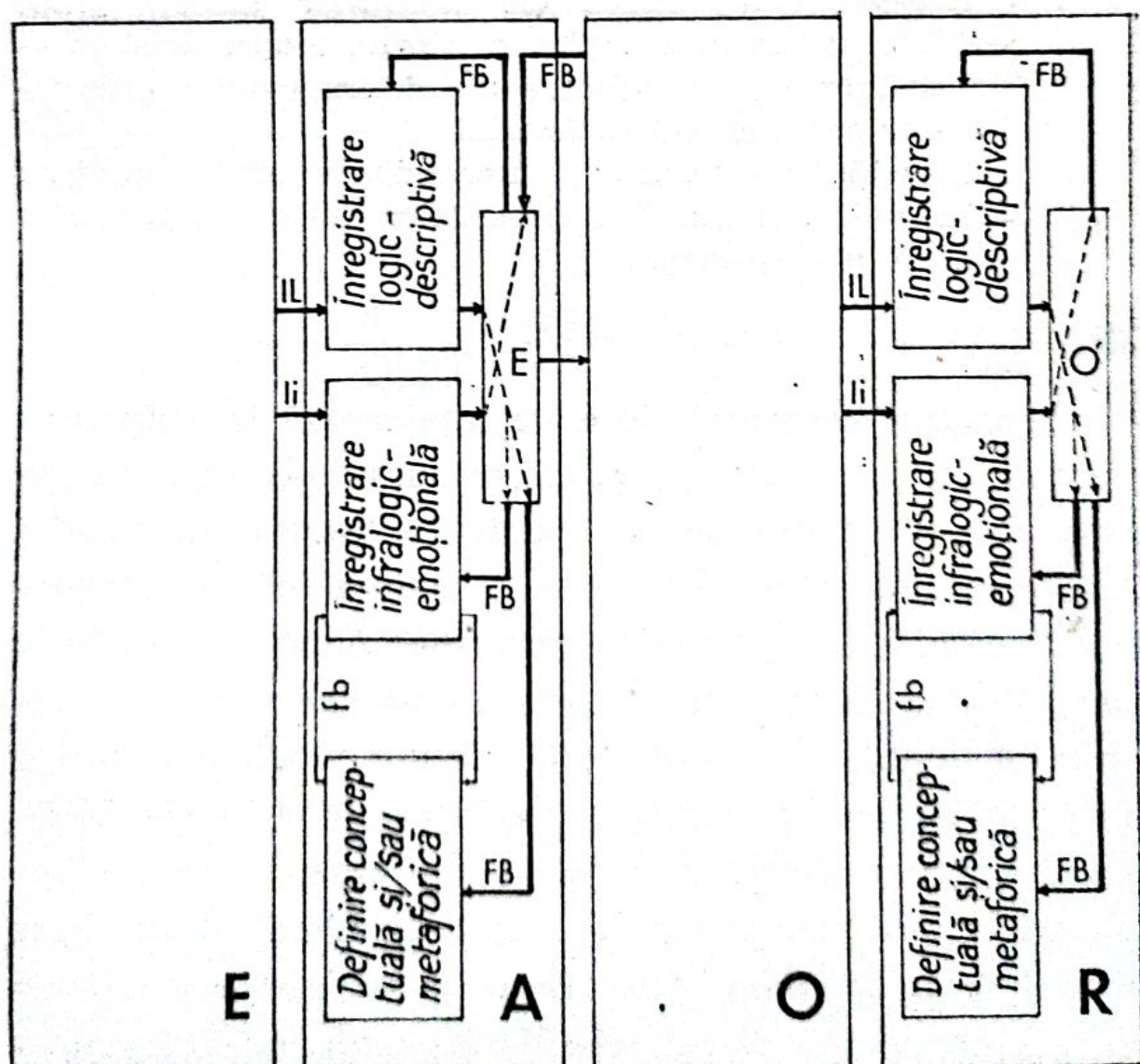
3. În cadrul relației O — R (operă — receptor) : retroacția imaginii interioare-în-curs-de-constituire a receptorului (privită ca semnificant) asupra informațiilor, intrărilor (logic-descriptive și infralogic-emoționale) primite din partea operei (privită aici ca semnificat). Subliniem că, asemenea cazului nr. 1, elementele-reacție ale informației logic-descriptive conținute în imaginea-în-curs-de-

constituire acționează asupra celor consecință a informației infralogic-emoționale, și invers : cele reacție a informației infralogic-emoționale acționează, prin intermediul imaginii-în-curs-de-constituire, asupra elementelor-consecință a informației logic-descriptive.

De asemeni, în cadrul primei (E — A) și celei de-a treia mari bucle (O — R) am pus în evidență, la nivelul de interacțiune între subsisteme, retroacțiile elementelor de definire a stărilor prime declanșate de informațiile infralogice asupra acestora din urmă. Cu această ocazie am amintit, la ambele cazuri, că în definirea (conceptuală sau metaforică) corectivă a stării prime definite, intră în joc o seamă de elemente apriorice contactului subiectului cu obiectul, elemente pe care le-am desemnat prin conceptul de personalitate a subiectului. Scurtînd drumul, putem spune că personalitatea (în sensul dat la p. 57—58) este în mare măsură determinantă a revalorizării obiectului. Hotărînd în mod nemijlocit prelucrarea informației infralogice, prin aceasta din urmă acționează și asupra informației logic-descriptive. Aceste mici bucle informaționale între definirea stării și stare — rezultatul informației infralogice, determinate de elemente apriorice fenomenului cercetat, determinate de „personalitate” — au o importanță covîrșitoare în studiul fenomenului artistic global. În aceste două bucle informaționale, în aceste două *feed-back-uri* dintre subsisteme se găsește punctul de deschidere al relației artistice dintre subiect și obiect cu exteriorul ei, cu ceea ce numim cultură, în ultimă instanță. Aceste două bucle aduc o *infinitate de determinații* fenomenului artistic ; ele aduc determinații aparținînd unui vast cîmp universal aparent extrinsec relației în cauză (E — A sau O — R). Prin ele relația artistică subiect-obiect se încadrează organic în

infinitatea de interacțiuni ale Universului ; în ele vom găsi și temeiul unei abordări comunicațional-sociologice a fenomenului artistic. Următoarele două Teze se vor sprijini în cea mai mare măsură pe existența acestor *feed-back-uri*.

Dar înainte de a pune în evidență concluziile la care ne conduce această descriere comunicațională a fenomenului artistic, înainte de a pune în valoare însemnătatea celor trei mari *feed-back-uri* dintre semnificant și semnificat, considerăm util de a arăta o schiță a întregului fenomen artistic privit în perspectivă comunicațională ; mai precis, o schiță a buclelor informaționale închise ce acționează *exclusiv în interiorul* sistemului global :



unde :

- E = secvența din existență devenită temă pentru artist, considerată ca sistem
- A = artistul, considerat ca sistem
- O = opera de artă, considerată ca sistem
- R = receptorul operei de artă, considerat ca sistem
- IL = informația logic-descriptivă
- Ii = informația infralogic-emoțională
- E' = viziunea interioară a artistului despre existență, considerată ca subsistem
- O' = imaginea interioară a receptorului despre opera de artă ; opera de artă valorizată de R, considerată ca subsistem
- FB = *feed-back*-urile, retroacțiunile ce formează cele trei mari bucle informaționale închise din lanțul comunicațional al fenomenului artistic
- fb = *feed-back*-urile, retroacțiunile definirilor stărilor prime declanșate de informațiile infralogice asupra acestora — *feed-back*-urile aducătoare ale determinațiilor apriorismelor personalității subiectului
- = direcțiile de acțiune prin intermediul viziunii, respectiv a imaginii interioare, a elementelor logice asupra celor infralogice, și invers

■

În cadrul prezentei Teze ne interesează în chip precumpănitor retroacția viziunii-în-curs-de-constituire pe care o are artistul despre existență asupra informației logic-descriptive pe de o parte, și asupra celei infralogic-emoționale, pe de alta. Ne interesează acest *feed-back* deoarece, așa cum am văzut, viziunea-în-curs-de-constituire acționează asupra informațiilor logic-descriptive prin elementele sale infralogic-emoționale și invers. Echilibrul între logic și infralogic, spre care tinde în formarea sa viziunea, ne pare a fi o problemă dintre cele mai delicate și importante. Unde se va găsi acest punct de echilibru ? Cit de aproape de aspectul logic-descriptiv

al temei, sau cît de aproape de starea artistului-rezultat al prelucrării subiective a informației infralogice? Cît dintr-o operă de artă este independență a eului artistului, și cît din ea dependență a acestuia față de temă? Problema, în fond, este a cerceta, după caz, care dintre *feedback-uri* a acționat mai intens: viziunea-în-curs-de-constituire prin aspectul logic-descriptiv asupra celui infralogic, sau invers? Cine a acționat mai puternic, făcînd ca punctul de echilibru al stabilirii viziunii să fie mai aproape de sine: conceptul sau metafora (în sens extins)?

Să considerăm, arbitrar, cazurile extreme:

Cazul A: Să presupunem că înregistrarea informației infralogic-emoționale, mai exact reacția primirii acestei informații este abolită; în alcătuirea viziunii interioare nu găsim elemente ce ar putea fi consecința vreunei informații de tip infralogic (prelucrată prin mecanismul de-finirii sau nu). Viziunea se va constitui numai la nivelul logic-descriptiv, ea va asculta numai de informațiile logic-descriptive furnizate de existență (temă) — numai de concept. Ea nu va avea nimic (sau aproape nimic) din personalitatea artistului¹. Funcționînd numai în plan logic-descriptiv, mai multe asemenea viziuni ale mai multor subiecți asupra uneia și aceleiași teme vor fi sensibil apropiate de identitate. Este evident că, în acest caz, reflectarea realității nu mai poate fi denumită viziune. În calitate de semnificant al secvenței de existență, dintr-un anumit punct de vedere, ea coincide cu semnificatul — cu secvența de existență. Pseudoviziunea în cauză va fi doar o *descriere a realității*, și nicidecum o transcriere a unei vorbiri despre realitate, o transcriere a in-

¹ Contribuția personalității autorului va consta în alegerea temei (dacă avem de a face cu o alegere) și în activitatea, mai mare sau mai mică, a spiritului de observație a acestuia, calitate ce garantează sau nu fidelitatea.

interpretării realității. În sens cibernetic o asemenea pseudoviziune va fi modelul secvenței de existență, dar un model obținut pe baza respectării cu preponderanță a aspectelor structurale, abia apoi a celor funcționale dar din interiorul și numai din interiorul sistemului modelat (existența, și nicidecum a respectării funcționalității sistemului modelat în sistemul modelator (operatorul uman). Dacă în primul rînd modelul ar ține cont de aspectul funcțional interior al sistemului modelat, atunci operația modelării, formarea acestei pseudoviziuni, ar fi un demers științific (vezi p. 43—47). Dar cum nicidecum o pictură reprezentînd, de pildă, un pod peste o apă, oricît de „fidelistă“ ar fi, nu analizează compoziția chimică a betonului care s-a folosit la construire, și nici repartizarea liniilor de forță în diferitele segmente etc., nu vom afirma că este un demers științific. Aceasta deoarece pictura de care am vorbit (sau orice operă „de artă“ realizată printr-o viziune exclusiv logic-descriptivă) are o fidelitate maximă față de structura secvenței de existență, nu și față de funcționalitatea sa. O atare pseudoviziune poate fi taxată atît ca para-științifică, cît și ca para-artistică. În fața operei fidele unei astfel de viziuni receptorul realizează un act tautologic. Pentru moment putem afirma cu hotărîre că dadaismul, realismul fotografic (sau hiperrealismul, cum i se mai spune) și literalismul sînt manifestări artistice de acest gen. Ele nu presupun nici o acțiune modificatoare conștientă a realității din partea artistului. Chiar faimoasa „artă poetică“ a scoaterii cuvintelor din pălărie, născocită și folosită de dadaști, presupune o *înregistrare în exclusivitate logic-descriptivă* a realității exterioare artistului. Această realitate, în cazul dadaismului, se numește hazard, joc absurd al aleatoriuului etc. — dar tot realitate este. De aceea — oricît de paradoxal ar părea — chiar în cazul dadaismului am pu-

tea vorbi de un aspect logic și descriptiv al realității. Este descriptiv deoarece este păstrată ordinea elementelor așa cum le-a adus hazardul (este, deci, păstrată structura de ansamblu a lucrării); și este logic deoarece păstrează entitatea acestor elemente. În dadaism descriptivă și logică este doar înregistrarea ca atare a unor elemente ce formează un tot, eventual, illogic. Dar trebuie să relevăm faptul că în cazul dadaismului, în special al celui literar, ceea ce am numit viziune sau pseudoviziune despre realitate este înlocuit cu însăși metoda. Astfel asistăm la o trecere aproape spontană a secvenței de existență (elemente asamblate de hazard) direct în stadiul de operă. În schimb, în cazul *ready made*-ului¹ sau al hiperrealismului nu este deloc exclus ca artistul să fi avut în sine imaginea temei, evident de o maximă fidelitate logic-descriptivă, înainte de a conferi obiectului statut de operă și, respectiv, înainte de a proceda la realizarea lucrării. Dar în cazul hiperrealismului selectarea uneia sau alteia din teme, presupune deja un act subiectiv și astfel apare și prima fisură a ambiției programatice a acestor artiști de a reda realitatea așa cum este, cu maximum de obiectivitate, fără nici un amestec (interpretare) din partea artistului.

Există însă un alt punct, de data aceasta comun tuturor manifestărilor artistice invocate, care va constitui pentru noi temeiul de a nu le cataloga totuși ca para-artistice. Pentru a atinge și pune în evidență acest punct comun este necesară o privire mai de perspectivă asupra acestor fenomene. Perspectiva la care ne referim este una socială. Manifestările de care vorbeam își capătă valoare artistică numai dacă le privim prin semnificația lor ca gesturi ale unor artiști în dialog cu societatea. Ei în-

¹ Prezentarea unui obiect oarecare pe post de operă de artă, fără nici o intervenție din partea artistului.

registrează societatea lor — atât logic-descriptiv cit și infralogic-emoțional — și își constituie reacția-răspuns într-un plan subiectiv de predilecție (arta), fără a angaja cu societatea un dialog logic, cu intenția de a remedia ceva în chip eficient și imediat cum face, de pildă, un politician. Sub acest aspect răspunsul artiștilor dadaști, hiperrealiști, sau literaliști are valoare artistică. Vom conchide că gestul este artistic iar produsul este etichetabil ca para-artistic din punctul de vedere strict al relației existență (devenită temă) — artist. Însuși caracterul de para-artistic (așa cum l-am arătat mai sus) al răspunsului conferă gestului în sine calitate artistică. „Mobilele” lui Calder își capătă valoarea expresivă doar atunci când, puse în aer liber, traduc cu o mare sensibilitate prin mișcări fizice vibrațiile vântului. Cu alte cuvinte, ele ascultă numai de o informație fizicală a existenței, reproducând-o logic, descriind-o fără nici o intervenție deformatoare. Forma elementelor lor constituie doar un cadru emoțional pentru receptor, dar întrucîtva neutru, neintenționat în plan infralogic. Ele nu tratează infralogic realitatea, ci o reproduc descriptiv. Pe acest temei le putem încadra în prezenta grupă, spre deosebire de năstrușnicele mașinării absurde ale lui Tinguelli care, în pofida faptului că reproduc și ele realitatea (automatizarea), provoacă în receptor un acut sentiment la adresa temei. În viziunea ce a stat la baza lor există, negreșit, și stare emoțională a artistului față de temă, declanșată de ea.

Cazul B : Să presupunem cazul invers în care viziunea se formează în exclusivitate pe baza reacțiilor manifestate de subiect la primirea informațiilor infralogic-emoționale. Orice urmă de element logic-descriptiv al temei este abolită. Nu mai putem recunoaște nimic din aspectul logic-descriptiv al temei. Tema, secvența din existență, este folosită doar ca factor declanșator al unui lanț

de stări emoționale. Cazul clasic pentru acest mod de relație a subiectului cu obiectul ni se pare a fi arta abstractă cu derivatele ei : tașism, purism, suprematism etc. Este vorba îndeosebi de abstracționismul plastic de tip Kandinsky și nu de neoplasticismul de tip Mondrian. Aici tema sub aspectul său logic-descriptiv se pierde într-atît, încît de multe ori nici nu mai este prezentă ca bază din ale cărei informații artistul le selectează și prelucrează numai pe cele infralogice. Este, deci, posibil ca o stare emoțională să constituie însăși tema, punctul de pornire al lanțului, fără să mai fie nevoie de o temă coerentă din informațiile căreia să se selecteze doar cele infralogice, ca abia acestea să nască starea primă. Se poate și într-un caz și în altul ; și cu o temă (eventual fizicală — pe'saj, eveniment etc.) ale cărei informații logic-descriptive sînt neglijate, dar și cu o stare emoțională primă considerată drept temă. Nu putem ști care din tablourile abstracte au în povestea preelaborării lor concrete o întîmplare din viața artistului, vreun obiect sau peisaj văzut de acesta, ori cîte din ele au pornit, pur și simplu, dintr-o stare sufletească a artistului. Că și această stare sufletească a artistului are determinații mai mult sau mai puțin directe, determinații (întîmplări văzute sau trăite de artist, imagini recepționate de acesta etc.) care în mod cert sînt articulate și logic descriptiv nu o putem nega. Dar tocmai aici este interesant : artistul nu e conștient de fenomenele care i-au declanșat starea, mai exact de aspectul lor logic-descriptiv ; sau dacă este conștient de ele, nu e tentat să lase să parvină în viziune aspectul logic-descriptiv al acestor fenomene. În cazul în care nu e conștient de fenomenele concrete care i-au determinat starea emoțională folosită drept bază a viziunii sale, înseamnă că asistăm la un spectaculos fenomen : procesul de creație a început cu mult înainte ca artistul să știe —

selectarea informației infralogice din vecinătatea celei logic-descriptive și începerea procesului de modificare a primei ei reacții începe să se petreacă în subconștient. Existența ca atare a fost deja interpretată subiectiv, adaptată, modelată etc... Am insistat mai sus asupra faptului că tendința de definire a stării prime este prima acțiune modificatoare a informației primite de la temă. De asemenea că prin tendința de definire intră în joc un mare număr de determinații ale viitoarei viziuni ce țin de personalitatea artistului. Traiectul informației infralogice și prelucrarea ei stă sub semnul independenței artistului față de temă. În cazul pe care-l studiem, nefiind prezent elementul logic-descriptiv, cenzurant al evoluției corective și adaptatoare la eu a stării prime, viziunile vor fi din ce în ce mai mult independente față de temă, și deci vor avea un caracter mai particular al artistului. Ele se vor referi uneori mai mult la artist decât la temă — în special atunci când tema este chiar o stare afectivă a artistului. Viziunile de acest tip vor fi mai mult transcrierea unei vorbiri a artistului despre temă, decât descrierea temei. Reiese că în aceste cazuri este respectată *in extremis* cea de-a doua condiție de aplicare corectă a raționamentului analogic, așa cum am interpretat-o noi pentru relația artistică după L. Couffignal : este preferabil să fie respectate datele funcționale (funcționalitatea temei în subiect, a lui E în A) în defavoarea celor structurale. O operă rezultat al unei astfel de viziuni invită receptorul la o meta-cunoaștere. În fond, receptorul cunoaște prin operă, interpretează prin ea, nu tema, ci interpretarea temei de către artist. Cu unele mici specificații prealabile putem considera această grupă ca adăpostind sub genericul său încă multe forme artistice. Astfel, suprarealismul la nivelul morfologic ne poate înșela : elementele de limbaj, luate în parte, pot fi fidele sau măcar

pot păstra importante caracteristici logic-descriptive ; individualizate, pot apărea ca logic-inteligibile, venind dintr-o lume normată de concept, ele pot lăsa impresia că sînt produsul unui contact al artistului cu realitatea, contact în care acesta a luat mult în considerare aspectul logic-descriptiv. O eventuală pictură ce ar reprezenta fundamentalul dicton al suprarealiștilor care se referă la întâlnirea dintre o umbrelă și o mașină de cusut pe o masă de operație, ar fi pe deplin revelatoare pentru noi. Umbrela, mașina de cusut și masa de operație ar apărea, să zicem, cu mare fidelitate înfățișate. Luate fiecare în parte, deci cercetînd lucrarea sub aspect morfologic, ele ar lăsa impresia fidelității față de aspectul logic-descriptiv al temelor. Dar o judecată care rămîne, mai ales în artă, la nivelul morfologic nu e demnă de nici o considerație ! Sub nici o formă nu putem vedea lucrarea propusă ca o sumă a celor trei teme ale elementelor sale morfologice. Reunirea acestor trei elemente, motivul ei, constituie tema reală a lucrării. Or, la baza acestei reuniri insolite stă, fără doar și poate, o stare psihologică, o reacție a unei informații infralogice. Ca și în cazul abstracționismului, artistul suprarealist pleacă de la o stare chiar dacă este sau nu conștient că motivul acestei stări, la originea sa, s-a manifestat și într-un plan logic-descriptiv. Astfel o operă suprarealistă la nivelul ei sintactic ne apare ca fiind rezultatul unei prelucrări exclusiv a informațiilor infralogice primite de artist de la secvența de existență. Dealtfel în manifestul suprarealismului (1924) se găsesc temeuri dintre cele mai serioase pentru a încadra acest curent în grupa de față. Tot în virtutea rațiunilor de mai sus putem afirma că pictura metafizică (De Chirico) și arta colajului se înscriu în această grupă. De asemenea și creațiile lui Hyeronimus Bosch.

De cîteva ori am amintit, pe parcursul acestei Teze, că definirea stării prime-rezultat al informației infralogice se face prin metaforă și/sau concept. Definirea, datorită acțiunii *feed-back*-ului, este un act de prelucrare a stării emoționale. Deci starea emoțională poate fi prelucrată metaforic — tot emoțional — sau conceptual — gîndită, interpretată, „distilată“ etc. În acest caz, numai în acest caz, arta poate fi, cum am mai spus, *una cosa mentale* — și nu atunci cînd ea ține cont cu preponderență de informația logic-descriptivă ce o furnizează tema, cum s-ar crede la prima vedere. Prin definirea stării cu ajutorul conceptului, arta, la nivelul formării viziunii, devine interpretare rațională a emoției, a stării infralogice și nu descriere logică a realității. În cazul definirii și prelucrării conceptuale, elementul logic (rațional) este metodă, modalitate de discurs referitor la emoțional, în vreme ce în „cazul A“ (al formării viziunii exclusiv în funcție de informația logic-descriptivă) elementul logic (rațional) este și metodă dar și scop, finalitate. Prin prelucrarea conceptuală a emoției intervine în viziune un întreg bagaj de date culturale ale artistului privind conceptul care definește starea — bagaj care amplifică, nuanțează, completează acea stare primă. De asemenea prin prelucrare conceptuală sînt introduse la nivelul viziunii și elemente de formă menite să nuanțeze informația prelucrată. Căutarea lucidă, „la rece“, a unui anume cuvînt, pentru poet, a unei anume culori sau linii, pentru pictor etc. care să redea mai expresiv cutare sau cutare nuanță cu care artistul vrea să îmbogățească, să comenteze starea sa emoțională primă (declanșată de temă), sînt cîteva exemple în acest sens. Atunci calcularea matematică a unui degradé sau a intersecției mai multor curbe-suport ale unor figuri geometrice-modul pe care o face artistul „op“ nu este altceva decît o prelucrare emi-

namente rațională a unei stări infralogice ; o prelucrare la nivelul modalității de exprimare. Afirmăm acest lucru deoarece nu putem concepe că artistul „op“ lucrează din punct de vedere tematic în mod aleatoriu (cînd lucrează efectiv nu știe ce stare emoțională va trebui să transmită opera), și este neîndoielnic că el pleacă de la o stare emoțională (dorește să facă un panou auster, ori viu, de armonie, sau vesel, sau tensionat, înfricoșător etc. — temă eminamente emoțională !). Deci putem încadra în acest „caz B“ (al prelucrării exclusive a informației infralogice) și *op-art*-ul. Pe aceleași considerente putem asimila acestei grupe și arhitectura.

Sprijinindu-ne atît pe motivele introducerii suprarealismului și colajului în această grupă (nivelul sintactic = rezultatul prelucrării exclusive a informației infralogice), cît și pe cele care au legitimat introducerea *op-art*-ului (o conceptualizare a informației infralogice), putem considera și teatrul absurdului ca făcînd parte din prezenta „grupă B“. Elementele morfologice, singularizate, par a se sprijini pe informații logic-descriptive din realitate ; nivelul sintactic (situațiile, devenirea dramatică) este fictiv, aberant — pare a fi rezultatul mai de grabă al unei stări infralogice exaltate (elucubrații) avînd totuși o accentuată *dirijare* rațională. Este o ficțiune condusă rațional. Este o stare a artistului (dramaturgul) dezvoltată rațional, în laborator, construită. În această lumină vedem teatrul absurdului ca o exagerare programată rațional în scopul unei dezvăluiri și avînd la bază un acut sentiment emoțional — angoasa. În privința exagerării conștiente a stării emoționale (informație infralogică) teatrul absurd se aseamănă cu basmul. Diferența constă în faptul că primul definește starea inițială prin concept și își construiește rațional imaginile, în vreme ce al doilea definește starea prin metaforă și alcătuiește imaginile

mai curînd spontan. Teatrul absurdului este un basm condus de concept și construit, în vreme ce basmul este o scenă absurdă condusă de metaforă și spontană. Ambele extrag din realitate informația infralogică și nu cea logic-descriptivă. Ambele sînt pură ficțiune avînd la baza construirii lor o stare emoțională.

Cu hotărîre acordăm în această grupă un loc de frunte și muzicii. Asemenea picturii abstracte, muzica se sprijină într-atît pe prelucrarea stării emoționale prime, declanșată de informația infralogică încît, deseori, artistul nu mai e conștient de situația concretă, logică, descriptibilă care i-a oferit informații din care el a păstrat doar pe cele infralogice, și consideră drept temă reacția sa la informația infralogică, adică starea primă. Sînt destul de rare cazurile în muzică în care știm precis că artistul a fost conștient de situația concretă din care a selectat doar informațiile infralogice. Un asemenea rar caz îl reprezintă Musorgsky cu faimoasele sale compoziții după lucrări de artă plastică. De asemenea, sînt destul de rare compozițiile în care artistul introduce în viziunea sa asupra temei și elemente ale informației logic-descriptive emise de aceasta. Putem cita ultimele simfonii ale lui Haydn (cea „militară“), „Pastorala“ lui Beethoven și în special poemele lui Franz Liszt. Abia mai tîrziu, în unele curente din muzică (programatică, aleatorie, sau concretă), apar sunete cu funcție descriptivă a existenței reale. Însă în marea majoritate a cazurilor viziunea unei teme în muzică a fost produsul prelucrării exclusive a unei stări emoționale — rezultat al informației infralogice — indiferent dacă această lucrare a fost spontană și nu a ținut cont de canoane sau, din contră, dacă ea a fost elaborată după o logică strictă a limbajului muzical. Se știe că muzica este cea mai puțin conceptuală artă, că este o artă a stărilor și nu a descrierilor. Muzica este discursul emi-

namente emoțional al artistului despre existență și de aceea este cel mai puțin conceptualizabil (nimic mai greu decît să povestești o simfonie!).

Cazul *A — B* : Este cazul cel mai frecvent. În alcătuirea viziunii pe care o are artistul despre secvența din existență devenită temă, intră în joc atît efectul informației logic-descriptive, cît și cel al informației infralogic-emoționale. Considerăm că lucrurile sînt clare cu atît mai mult cu cît, nefiind un caz extrem, aceasta a fost situația pe care ne-am străduit să o punem în evidență în ce privește mecanismul de bază al formării viziunii în relația Artist — Existență (v. p. 62—68). Prin mecanismul *feed-back*-ului, transmis prin intermediul viziunii-în-curs-de-constituire, elementele logic-descriptive se echilibrează cu cele infralogic-emoționale — acestea din urmă și ele rod al unei echilibrări prin *feed-back* între personalitatea creatorului și emoția primă încercată de acesta în fața temei. Punctul de echilibru poate fi — în funcție de intensitatea fiecărui *feed-back* — mai aproape de polul logic-descriptiv al temei, sau de cel infralogic-emoțional prelucrat. Cu alte cuvinte mai aproape de temă sau de personalitatea artistului, mai aproape de descrierea temei sau de transcrierea vorbirii artistului despre temă, mai aproape de dependență față de temă sau de independență față de ea, în sfîrșit, punctul de echilibru poate fi mai aproape de structura temei sau de funcționalitatea ei în artist. Reținem că întotdeauna lucrările avînd la bază o atare viziune sînt atît o *transcriere a vorbirii artistului despre temă (obiect)*, cît și o *descriere a obiectului acestei vorbiri (a temei)*. Aria de cuprindere a acestui caz „A—B” (caz mixt) fiind extrem de largă¹ alegerea unor

¹ Ea înglobează toate cazurile în care sînt amestecate, *indiferent în ce proporție*, reacții ale informației logice și infralogice; în vreme ce cazurile A și B presupun numai viziuni de extremă, evident, mai rare.

exemple ilustrative este dificilă și în mod fatal marcată de un grad mai ridicat de subiectivitate și expusă șanșelor de a nu fi destul de relevantă. Fără să ne pierdem în detalii mai subtile și mai greu de verificat din punct de vedere al temei (care a fost cu exactitate informația logic-descriptivă a existenței, spre a stabili dacă și cât a fost ea modificată în virtutea reacției informației infralogice) este ușor de constatat că, de pildă, în al său *Laocoon*, El Greco deformează anatomic trupurile personajelor; le alungește (în special cel din stînga) în virtutea unei stări emoționale pe care i-a creat-o tema și care, firesc, tinde să o exprime în lucrare. Un alt exemplu ni-l furnizează Van Gogh într-o lucrare de la sfîrșitul tragicei sale vieți, și anume în cea înfățișînd *Biserica din Auvers*. Sîntem, poate, prozaici și comitem o impietate față de chinurile și arta acestui geniu cînd ne gîndim că nici un zidar nu ar fi făcut zidurile, streșinile și acoperișurile acestei biserici atît de neregulate, parcă mototolite, cum sînt în lucrare. Dacă ele nu erau astfel, alături de multe aberații față de imaginea reală a bisericii în cauză, noi nu am fi simțit nimic prin acest tablou despre starea spirituală a autorului său, despre personalitatea pictorului, în ultimă instanță. Reacția artistului la informația infralogică (ce a simțit el în fața temei) — mult determinată de apriorismele personalității lui (prin selectare, elemente de simpatie cu tema, definire și corectare a stării prime etc.) — a învins într-un mod evident adaptîndu-și, corectînd informațiile logic-descriptive ce astfel se alterează. *Feed-back-ul* stării asupra conceptului, a infralogicului asupra logicului, a fost mai activ decît complementarul său. Interiorul artistului învinge exteriorul; principiul independenței cîștigă

în fața celui al dependenței. Așa se face că prin tablou aflăm mult despre Van Gogh în dialogul său cu existența, și foarte puțin și nesemnificativ despre biserica din Auvers ; de aceea receptorul, privind lucrarea, realizează un act de meta-cunoaștere în raport cu tema reală (caz B), în mai mare măsură decât unul de cunoaștere para-științifică (de documentare exactă — caz A). Mai cităm un exemplu tot din pictură. Trei versiuni *Catedrala din Chartres* : Maurice Utrillo, Chaim Soutine și Bernard Lorjou. Aceste trei lucrări apar des, în cărțile de artă, împreună. Asocierea lor este făcută, îndeobște, pentru a pune în evidență diferențe stilistice, la urma urmelor pentru a pune în evidență diferențele de viziune de la artist la artist în fața aceleiași teme. Deopotrivă, în toate lucrările citate privitorul își dă seama imediat că este vorba de catedrala din Chartres — silueta și macrostructura clădirii este respectată. Dar ce diferență între prezența aproape a fiecărei arcade la Utrillo și pata deschisă de culoare, cvasiomogenă — și nimic mai mult — din lucrarea lui Lorjou ! În același timp, toate trei lucrări ar înregistra sensibile diferențe structurale (număr de elemente arhitecturale, formele lor, ductul liniei etc.) față de o fotografie neutră a clădirii. În diferite proporții — la Utrillo mai puțin, la Lorjou mai mult — *feed-back-ul* reacției infralogice, prin intermediul viziunii, deformează informația logic-descriptivă. Funcționalitatea documentului real (sistemul de modelat) în artist (sistemul modelator) a subordonat structura sa modificând-o la nivelul modelului (viziunii, operei).

Într-un orașel de provincie, în jurul anului una mie opt sute și..., prefectul trăiește cu soția primarului, *Leader-ul* opoziției politice deține o scrisoare compromițătoare vizînd acest concubinaj. El are, deci, arma prin

care poate câștiga apropiatele alegeri. Total pe nedrept alegerile sînt „cîștigate“ de un al treilea, necunoscut, dar care a uzat de o armă similară la un nivel mai ridicat în ierarhia politică a țării. Să presupunem că acestea ar fi fost fapte reale (secvența de existență devenită temă), de la care a pornit marele nostru dramaturg I. L. Caragiale cînd a creat binecunoscuta capodoperă *O scrisoare pierdută*. Așa cum le-am prezentat, faptele sînt perfect plauzibile dar, trebuie să recunoaștem, destul de neinteresante. Elementul descriptiv, logic (plauzibil a fi cel real), luat ca atare nu poate constitui o operă interesantă — nici măcar o operă de artă, el este, cum am arătat în cazul A, para-artă. Însă în fața acestui document real, logic, plauzibil, Caragiale a resimțit o anume stare emoțională : scîrbă, dispreț și, în final, rîs batjocoritor, sarcastic. Această stare, reacție a informației infralogice, a fost decantată și analizată cu luciditatea cunoscută a autorului : cauzele ei sînt prostia și lașitatea personajelor. Autorul nu a definit starea primă prin metaforă, ci prin concept. *Feed-back*-ul consecințelor (conceptualizate, de astă dată) informației infralogice a acționat asupra celor logic-descriptive. Cațavencu — opoziția — în actul III rostește la adunarea publică un discurs trădînd o prostie vecină cu alienarea, mai puțin plauzibil în raport cu realitatea, cu informația logic-descriptivă. Prin asta numim că autorul a interpretat realitatea. El a corectat, în virtutea stării emoționale, informația logică, ieșind chiar din limitele strict-plauzibilului, dar a realizat o capodoperă. Prin acest gen de mijloace (nenumărate în piesă), prin acest *feed-back* al infralogicului asupra logicului, asupra documentului real și/sau plauzibil, autorul reușește ca prin piesa sa să ne vorbească despre o societate întreagă, despre unele trăsături ale omului în general și

nu numai despre un banal conflict inter-partit dintr-un oraşel neînsemnat.

Desigur, există piese de teatru mult mai asemănătoare vieţii reale, piese în care forţa *feed-back*-ului infra-logicului asupra logicului care s-a petrecut în creatorul lor este mult mai greu de sesizat. Ceea ce se petrece în *Clipe de viaţă* a lui W. Saroyan, de pildă, este foarte plauzibil, punct cu punct, ca să se petreacă într-un bar modest al unei mari metropole americane. Personajele, luate fiecare în sine, pot fi întâlnite aievea fără substanţiale diferenţe. Totuşi, ar fi un hazard de neiertat să afirmăm că meritul marelui dramaturg şi prozator american a fost doar de a fi copiat aidoma situaţii întâlnite de el în vreun bar pe care eventual îl frecventa. Aportul personalităţii creatorului trebuie căutat în alte straturi ale operei. Asocierea acestor personaje, eliminarea celor ne semnificative, limbajul lor şi epurarea acestuia, ritmul intervenţiilor lor, forţa lor metaforică sînt elemente esenţiale întâlnite în piesă şi care avem temei să credem că nu le găsim la tot pasul în realitatea despre care vorbeşte Saroyan în piesă. Ele nu sînt rezultatul unei înregistrări logic-descriptive a faptelor petrecute într-un bar oarecare, ci rezultatul decantat al *simţirii cu toate antenele* (eventual conceptualizate, „lucidizate“ ulterior) a unei întregi stări de fapte din societatea în care autorul trăieşte. Căutat cu atenţie *feed-back*-ul corector al elementelor logic-descriptive există.

După numai cîteva lecturi ale textului rolului ce-l are de interpretat, actorul ştie exact cine este personajul său şi ce face acesta. Considerăm textul ca secvenţă din existenţă devenită temă pentru creaţia actorului. După primele lecturi el ştie doar cine este şi ce face personajul — se cheamă că a recepţionat informaţiile logic-descriptive ale temei. Logic-descriptive, căci acestea pot fi des-

crise cu exactitate, conceptual, fără echivoc. De la actor la actor rolul în cauză va avea semnificații, interpretări diferite (nu mult, dar diferite). Aceasta deoarece, tot încă de la primele lecturi, actorul primește și primele „impresii” care vor deveni stări emoționale relative la temă (rol, personaj). Aceleași acțiuni și aceeași identitate a personajului, deci aceleași informații logic-descriptive, vor căpăta — de la caz la caz — nuanțe diferite, ponderi diferite și, uneori, în acord cu regia, unele dintre ele pot dispărea sau se pot exalta neașteptat. Este cunoscut, de exemplu, că în arta spectacolului o crimă pe care o săvârșește un personaj poate apărea ca făcută inconștient, cu cea mai calculată intenție, sau motivată de o puternică trăire pasională etc. Identitatea unui personaj poate fi completată cu nuanțe semnificative sau modificată. Aceste corectări ale informațiilor logic-descriptive furnizate de text sînt determinate de *feedback*-ul elementelor infralogice prezente în viziunea-în-curs-de-constituire. În același sens, e posibil ca scenograful de teatru, după ce primește de la autor informația logic-descriptivă — de pildă : „scena reprezintă o cameră sordidă. Un pat neprimitor în partea stîngă. La mijloc o masă austeră. Murdar pe jos. O lumină rece. Etc., etc.” — să realizeze un decor în care, să zicem, masa e o ladă, în loc de pat apare o bancă de parc, murdăria reprezentată printr-o grămadă de pubele vechi de gunoi, astfel încît camera sordidă a personajului nostru se dovedește mai curînd a fi un subsol sau un gang. Modificările sînt, evident, determinate de o stare emoțională avută în fața cadrului de viață al personajului și în fața entității și acțiunilor acestuia de pe parcursul piesei. Decorul rezultat, fie că a fost conceput spontan, ca o metaforă, fie că a fost construit element cu element chiar la nivelul viziunii, are la bază acțiunea elementelor infra-

logice din viziunea-în-curs-de-constituire. Dacă decorul păstrează elemente din informația logic-descriptivă (cum este cazul celui fictiv propus mai sus : ideea de încăpere de locuit, de pat, masă, murdărie rămâne), oricât de corectate, de deformate ar fi ele, atunci poate fi încadrat în tipul comunicațional de creație A — B. Dacă, însă, nu mai păstrează nimic descriptiv din temă (reprezentînd o scenă goală sau cu un aparent illogic accident topografic, și avînd o anumită culoare-element generat și generator de informație infralogică) atunci poate fi înscris în grupa cazurilor B. Din acest punct de vedere scenografia poate fi considerată ca o artă cu posibilități mai mari de desfășurare a independenței personalității creatorului față de temă decît arta actorului, obligată în covîrșitoarea majoritate a cazurilor să respecte într-o oarecare măsură textul-generator și de informații logic-descriptive¹. În sensul luptei spre echilibrare în viziune dintre infralogicul afirmator al principiului independenței personalității creatorului și logicul-descriptiv afirmator al principiului dependenței artistului față de temă, ca și în alte arte, și în cea a actorului au existat tendințe de afirmare exclusivă a elementelor infralogicului. Printre cele curențe putem nota „rolul visat“ de fiecare actor, actorul-dramaturg, actorul-regizor, conflictul actorului cu regizorul (cînd acesta devine acut și iremediabil). Printre încercările de emancipare totală a personalității față de cenzura logic-descriptivă a temei (textul), putem considera *Commedia dell' arte* (constrîngere doar sub aspectul tipologic, nu și sub cel al textului și desfășurării acțiunii) și, mai recent, de exemplu spectacolul *Paradies No* al trupei new-

¹ Aceasta doar în principiu, deoarece în practică și scenograful, ca și actorul, cum se știe, depinde de viziunea de ansamblu a regizorului iar aceștia, cu toții, de tradițiile la care se afiliază, concepțiile profesionale etc.

yorkeze „Living Theater“ (s-a pornit de la o temă aleasă spontan și actorii s-au desfășurat ca text și acțiune numai în funcție de starea pe care au avut-o în fața acestei teme). De asemenea, este știut ce tonus a primit mișcarea muzicală, ce teren de afirmare neîngrădită a personalității s-a putut aborda prin acceptarea libertății de improvizație a interpreților de jazz. Dar nu numai în artele interpretative personalitatea artistului, consecințele informației infralogice au avut nostalgia eliberării totale de cenzura logicului-descriptiv. Kandinsky, născocitorul — dacă putem spune astfel — picturii abstracte (evident caz B, rezultat preponderent al informației infralogice), și nu numai el, a declarat explicit că obiectele, formele existente „îl tiranizează“ și îl încorsetează!

În sfârșit, și în arta filmului — în aparență ascultînd într-o foarte mare măsură de informațiile logic-descriptive — corectarea logicului real prin rezultatul informației infralogic-emoționale poate fi surprinsă, e drept, cu o oarecare dificultate. Dacă vom considera scenariul literar ca secvență din existență devenită temă pentru cineast, este lesne de recunoscut că cel puțin decupajul alegerea unor anumite evenimente, personaje, locuri din întregul desfășurării faptelor prezentate în scenariul literar spre a fi filmate) și montajul (lungimea cadrelor și, uneori, succesiunea lor) modifică ponderea diferitelor elemente din temă, atribuindu-le valențe noi, cîteodată cu sensibile corectări ale informațiilor logic-descriptive inițiale. Mai adăugăm că și operatorul, prin diferite unghiuri de filmare, formule de iluminare, clarități sau neclarități voite ale imaginii (*scharf*-ul), poate influența și el asupra informației logic-descriptive furnizate de scenariul literar-temă. Nu punem la socoteală aici indicațiile date de regizor actorilor, decorul de film etc. deoarece aceste procedee de exprimare nu sînt *specifice* artei fil-

mului la originea lor, ele pot avea doar un specific cinematografic. În filmul lui Luchino Visconti, *Rocco și frații săi*, de exemplu, secvența în care este prezentată o petrecere plină de fericire în familia Parondi, timp în care Simone o ucide pe Nadia pe malul unui lac, capătă forță dramatică și semnificații de mari proporții datorită decupajului și montajului prin care ea a fost realizată. Visconti prezintă aceste două acțiuni — care ca informație logic-descriptivă nu ar fi menite să ne impresioneze prea mult — în planuri paralele cum se spune în cinematografie, iar din montaj alternându-le din ce în ce mai alert pînă la punctele lor culminante. Aceste idei regizorale atît de creatoare și amplificatoare a sensurilor faptelor în sine, sînt rezultatul unei emoții mai întii a regizorului la lectura textului literar. Operatorul excelentului film realizat de Tarkovski, *Rubliov*, filmînd un cal tăvălindu-se în iarbă, într-o vagă ceață și cu o viteză de rulare a peliculei superioară celei standard, de proiecție — astfel încît mișcările animalului apăreau la proiecție mai lente, „cu încetinitorul“ cum se spune — încarcă secvența primă a filmului cu semnificația necesității de expansiune, a principiului libertății, a naturii etc., etc. ceea ce, trebuie să recunoaștem, este infinit mai mult decît cea a jocului calului în iarbă ! Putem considera că este o prelucrare conceptuală, cu un aport serios de cultură, a unei prime stări emoționale definită a fi un sentiment de libertate pe care artistul a avut-o la contactul cu ideea din scenariu, sau chiar cu imaginea reală a calului jucîndu-se nestingherit în iarbă și apoi colată filmului. Iată că și în acest ultim caz enumerat, putem surprinde *feed-back*-ul elementelor-reacție ale informației infralogice prezente în viziune asupra structurii logic-descriptive a temei.

Trebuie specificat că analizele făcute pînă acum în cadrul acestei Teze nu pot avea ca atare o prea însemnată valoare metodologică în situația cercetării unei anumite opere. Ele au fost elaborate în principal cu scopul de a înțelege în perspectivă comunicațională arta în general, ca fenomen cultural și, deci, nu se doresc a fi „rețete” în examinările stilistice la obiect. Ținem cont de o realitate deosebit de importantă: în desenele făcute de primitivi pe zidurile peșterilor găsim o alterare a informației logic-descriptive a temei, o infidelitate față de aspectul real al animalului desenat, tot atît de pregnantă ca la anumiți artiști ai secolului XX! Numai că în primul caz infidelitatea față de aspectul descriptiv al temei se datorește mai curînd fatalei lipse de tehnică a „artistului”, și abia bazîndu-se pe această cîrsumstanță starea emoțională își punea amprenta la lucrare într-un mod cu totul inconștient; în vreme ce în cazul artistului modern, infidelitatea față de real este asumată, voită, conștientă ca principiu și uneori programată. De această diferență, mai precis de *cauza* alterării informației logic-descriptive, trebuie ținut în primul rînd cont pentru a mai spori cît de cît valoarea metodologică pe care o poate avea în contextul unui examen stilistic o atare cercetare comunicațională a fenomenului artistic. Dar în primul rînd analizele noastre au dorit să arate unghiurile multiple prin care o viziune primește determinări în aspirația sa către constituire.

Mai adăugăm că atunci cînd este vorba de relația dintre receptor și operă, de asemenea putem distinge cele trei cazuri specifice de relație subiect — obiect (A, B și A — B). Renunțăm a mai face desfășurarea analizelor în contextul relației R — O, deoarece ar însemna să re-

producem același text înlocuind termenii — într-atît de asemănătoare ni se par a fi aceste două relații la nivelul principiilor fundamentale !

Din cele expuse pînă aici putem desprinde o concluzie esențială : *în cele mai multe cazuri, în artă, asistăm la o deformare a mesajelor logic-descriptive, deformare determinată de reacția subiectului creator sau receptor la informațiile infralogic-emoționale ; că reacția subiectului la informația infralogică nu e altceva decît deformarea acesteia din urmă determinată de personalitatea subiectului.* Vom spune că asistăm la o retroacție a semnificantului asupra semnificatului ; adică a viziunii în-curs-de-formare, mai exact ale elementelor sale infralogice, asupra planului logic-descriptiv al secvenței din existență care, parțial, i-a dat naștere. Am arătat mai sus (p. 68—69, 78—79) că putem considera viziunea interioară a subiectului drept semnificant. Putem acum să ne întrebăm care este semnificatul la care se referă acest semnificant. Care este, din punct de vedere principial, sfera sa de semnificare ? Va fi informația logic-descriptivă ? Cea infralogic-emoțională ? Sau și una și alta ? Dacă semnificatul va coincide cu informația logic-descriptivă, distanța dintre semnificant și semnificat va fi egală cu zero, deci aria de semnificare a viziunii vizează exclusiv informația logic-descriptivă, ceea ce opera prezintă coincide cu ceea ce ea re-prezintă. Avem de a face cu un limbaj denotativ, univoc (caz A). Dimpotrivă, dacă aria de semnificare vizează exclusiv informația infralogic-emoțională, distanța dintre semnificant și semnificat este foarte mare, tinde spre infinit. În acest caz distingem două situații diametral opuse : dacă semnificarea vizează o informație infralogic-emoțională definită, prelucrată conceptual, sînt mai multe șanse ca legătura dintre semnificant și semnificat să fie evidentă (chiar dacă este mare) — apar într-o

oarecare măsură elemente denotative. Opera se constituie mai curînd ca un „discurs” despre o anume stare emoțională. Acest „discurs” se sprijină și pe elemente logic-descriptive, conceptuale, care însă nu fac parte din informațiile de acest gen primite de la obiect — deci pe elemente normate din punctul de vedere al comunicării inter-umane (suprarealismul plastic, teatrul absurdului etc.). Cealaltă situație este aceea în care semnificantul se referă *exclusiv* la o informație infralogic-emoțională prelucrată, definită metaforic. Distanța dintre ceea ce opera prezintă și re-prezintă este extrem de mare. Articulația semnificantului este nenormată — deci parcurgerea distanței pînă la semnificat devine anevoioasă și nesigură. Limbajul este eminent conotativ (abstracționismul plastic, arhitectura, muzica etc.). Putem spune că în prima situație apar într-o măsură mai mare în mesaj elemente de redundanță. În ambele situații constatăm un aport maxim al personalității subiectului. Cînd e vorba de semnificarea informației infralogice definite conceptual, aportul personalității subiectului este de o factură preponderent culturală ; iar în cazul în care semnificantul este constituit din informația infralogică prelucrată metaforic, aportul subiectului este unul de o factură pronunțat emoțională. Cum am mai arătat, în cele două situații este vorba de semnificarea unei vorbiri a subiectului în *exclusivitate* despre reacția infralogică pricinuită de obiect (temă) și nu despre raportul său cu acesta. Putem afirma că atunci cînd semnificantul vizează un semnificat de obîrșie exclusiv infralogică, discursul artistului nu este unul de atitudine în fața existenței, ci unul de introspecție. Atitudinea poate fi doar implicită, deductibilă, reconstituibilă. Aceasta deoarece *feed-back*-ul elementelor infralogice din viziune este îndreptat către informația logic-descriptivă (identitatea normată a temei) într-atît

încît a abolit-o pe aceasta din urmă care constituie singurul mijloc de identificare univocă a obiectului eventualei atitudini. Ceea ce inițial era atitudine personală, reacție emoțională, nenormată, liberă, la nivelul viziunii, și-a pierdut tema și a devenit propria sa temă. Efectul prim al temei, semnificantul ei (viziunea), înlăturînd-o prin retroacție a devenit propria sa temă de acum cu sens de introspecție.

Un demers al subiectului care implică atitudine față de temă este acela în care tema inițială, cea care a declanșat, rămîne prezentă sub aspect logic-descriptiv — fie el cît de deformat, numai cu condiția să fie recognoscibil. Este cazul de mijloc, $A - B$, în care retroacția infralogică a semnificantului nu e atît de puternic îndreptată asupra informației logic-descriptive încît să o anihileze. Semnificatul în acest caz nu va fi nici informația infralogică în sine, nici exclusiv planul logic-descriptiv al temei. Aria de semnificare va fi însuși modul în care se echilibrează *feed-back-ul* elementelor infralogice asupra celor logice și invers. Va fi, cu alte cuvinte, relația dintre subiect și obiect. Distanța dintre semnificant și semnificat va fi relativ mai lesnicios parcursă datorită faptului că este jalonată de elemente logic-descriptive. Spre deosebire de prima situație din cazul semnificării exclusive a informației infralogice (prelucrarea conceptuală a emoției), elementele logic-descriptive din semnificant vor conduce către temă, către obiect dezvăluindu-ni-l pe acesta din urmă în funcție de atitudinea subiectului față de el. Reamintim că, în această lumină, putem afirma că elementele logic-descriptive din semnificant joacă rol de redundanță. Ele sînt normate, inteligibile ; formează repertoriul comun în contextul comunicării inter-umane a acestui semnificant. Ținînd cont de tabloul care înfățișează rapoartele dintre informație, redundanță, originalitate, ba-

nalitate, inteligibilitate și ininteligibilitate (p. 36) constatăm că : dacă redundanța, elementele logic-descriptive sînt absente în semnificant, inteligibilitatea mesajului va fi minimă, deci șansele de parcurgere corectă a drumului de la semnificant la semnificat vor fi și ele minime. Va apărea un alt semnificat, atribuit semnificantului respectiv. Obiectul re-prezintă pentru fiecare subiect lucruri foarte diferite. Aportul creator al personalității subiectului e maxim. Informația adusă de semnificant și referitoare la semnificat e maximă, dar ininteligibilă (e nenormată) — deci ca și inexistentă. Invers : redundanță maximă, semnificantul conține în exclusivitate elemente logic-descriptive care se referă la obiect, înseamnă inteligibilitate maximă, dar și un aport minim a personalității subiectului. Ceea ce obiectul re-prezintă, coincide cu ce el prezintă. Informația pe care semnificantul o aduce referitor la subiect e minimă. Cibernetica cere o adecvată proporționare a redundanței pentru ca randamentul mesajului să fie maxim. Deci o bună dozare, în funcție de receptor, a elementelor logic-descriptive, a elementelor denotative, o bună dozare a *feed-back*-urilor poate asigura eficiența viziunii ca mesaj. Dar ceea ce pare la nivelul semnificantului dozare, este, pentru subiectul creator al său, rezultatul tensiunii dintre cele două *feed-back*-uri : al elementelor infralogice asupra informației logic-descriptive și al acesteia din urmă care „cenzurează” expansiunea rezultatului informației infralogic-emoționale. De aceea considerăm foarte adevărată afirmația lui Henri Wald : „Creația țîșnește din tensiunea care crește între sensibilitatea individualizantă și rațiunea generalizantă”¹.

¹ Henri Wald, *Homo significans*, Ed. Enciclopedică Română, București, 1970 p. 96.

Înțelegem acum că un exces al *feed-back*-ului infralogicului asupra logicului va izola realizatorul respectivului semnificant, iar în ce privește condiția socială a demersului său, acesta va fi unul extrasocial (ininteligibil). Demersul în cauză va apărea ca entropic pentru receptor. Acesta din urmă are toate șansele să manifeste o negare marcată de vehemență împotriva unei atari semnificări, ca în fața oricărui lucru neinteligibil ce-l invită la o desfășurare *nejalonată* a propriului eu. Există la marea majoritate a receptorilor de artă necesitatea unor parametri-ghizi ai interpretării (valorizării) operei cu care iau contact; or, acești ghizi, aceste puncte de sprijin sînt tocmai indiciile logic-descriptive pe care le găsește în semnificant. Parcă ar fi o teamă a receptorului de a porni singur pe un drum exclusiv personal pe care opera de acest fel i-l oferă. O pasiune pentru exact, izvorită din obișnuință, oprește mulți receptori de la purificarea reverie marcată de sensibilitatea individualizantă și ferită de semnificanții lipsiți de elemente logic-descriptive. Neputința unora de a porni pe acest drum, singuri, îi face să izgonească autorii acestor oferte-opere din cetatea comunicării inter-umane. Un astfel de semnificant, e drept, nu comunică cu prea mare adresă un anume semnificat, dar are marea calitate de a comunica invitația căutării de diverși semnificați, a căutării de sine în ultima analiză. Găsind însăși rațiunea contactului său cu opera în obținerea de informații cu privire la temă și — eventual — la autor, alt gen de receptor va exclude din tagma artiștilor și pe autorul unei opere semnificînd doar aspecte logic-descriptive ale temei. Iar cînd va afirma despre o asemenea copie fidelă a realității (vezi hiperrealism): „nu-mi spune nimic“ — remarcă identică și în cazul opus al abstracționismului ce se înscrie în grupa infralogicului excesiv și exclusiv — îl va înlătura

de asemeni pe autor din cetatea comunicării interumane !

Se desprinde ideea că, în afara cazului în care viziunea-semnificant este structurată numai din elemente logic-descriptive ale temei, avem de a face în cel mai bun caz cu o corectare a elementelor logic-descriptive de către cele infralogic-emoționale (caz A—B), dacă nu chiar cu o abolire totală a lor (caz B). Acest lucru petrecându-se ca o retroacție din partea semnificantului asupra semnificatului, putem spune că *semnificantul alterează semnificatul logic-descriptiv prin asocierea infralogicului la acesta, făcându-l „să vorbească“*... Într-adevăr, numai aceste abateri ale logicului-descriptiv îl transformă în *discurs al subiectului* despre sine sau tema inițială. Să ne oprim doar la un singur exemplu : numai abaterile flagrante de la anatomia feței, prin linii de mare duritate și colorit aspru, îi dau posibilitatea lui Picasso ca printr-un chip de femeie (*Femeia care plînge* — 1937) să-și exprime întreaga durere și compasiune la adresa umanității amenințate de norii grei ce se adunau la orizont în acea vreme. Este clară semnificarea atitudinii subiectului față de obiectul-temă. Deci, cu excepția cazului A, logic-descriptiv în exclusivitate, taxat ca para-artă, asistăm în demersul artistic la o *extindere semantică a elementelor logic-descriptive* datorită retroacției asupra lor a semnificantului prin elementele sale infralogic-emoționale. Chipul femeii din exemplul ales de noi, datorită deformărilor sale, poate însemna și chip de femeie, dar și compasiune, durere, strigăt de disperare etc. Semnificantul face ca elementul logic-descriptiv, elementul conceptual să devină echivoc și astfel semnificat distanțat. Modul de exprimare este, evident, conotativ. Putem vorbi de convertirea elementelor denotative în elemente conotative. De asemenea nu credem că este greșit să afirmăm

că avem de a face în artă cu o *metaforizare a conceptului* prin retroacția semnificantului asupra semnificatului. În știință, din contră, semnificantul — depărtat sau nu, deci mai abstract sau mai puțin abstract — are tendința și menirea de a circumscrie cât mai univoc semnificatul. În cartea sa *Homo significans*, Henri Wald amintește de cunoașterea umană care a progresat de la stadiul de cunoaștere prin metafore și mituri, la una prin noțiuni și categorii. Este, în linii mari, o conceptualizare a metaforei. Vedem aici demersul de bază al cunoașterii științifice. Atunci demersul artistic, prin metaforizare a conceptului, ne apare ca invers. Conceptul este matricid — arată același autor —, ucide metafora care i-a dat naștere. În cazul acesta arta se constituie ca o revanșă a acestei vine : metafora dizolvă conceptul. Prin această retroacție metaforizantă a conceptului, dându-i extindere semantică, arta, cum s-a văzut, face revanșa personalității individuale în relația subiectului cu obiectul. Aceasta deoarece elementul infralogic-emoțional care metaforizează logicul-descriptiv este rezultatul prelucrării informației infralogice prin definirea reacției prime declanșate de ea, definire la care își aduce o contribuție substanțială personalitatea subiectului.

Este acceptat că vorbirea, folosindu-se de concepte, este cel mai abstract semnificant, el putînd să semnifice semnificații depărtate de fenomen (de percepere a concretului) și apropiate de esență (realizînd priceperea fenomenului). Distanța dintre semnificant și semnificat tinde să fie echivalentă cu distanța dintre fenomen și esență. Cu cât un semnificant este mai abstract — cum e vorbirea — cu atît această distanță crește ; semnificația va fi mai aproape de esență. În lumina acestor adevăruri s-a considerat grafia ca o traducere a vorbirii (gîndirii). Grafia apare, deci, ca o regresie în scara cunoașterii : de

la abstractul vorbirii, la mai concretul grafiei mai puțin apt de a semnifica esențe. Ar fi deci un fel de re-fenomalizare a esențelor. Dacă prin grafism înțelegem, de pildă, și pictura — și nu vedem de ce n-am face-o? — atunci după părerea noastră, lucrurile nu stau tocmai așa. Amen-dăm această teorie potrivit căreia, să zicem, artele plas-tice (și nu numai ele) s-ar înscrie ca un regres în scara cunoașterii, datorită faptului că traduc un limbaj ab-stract într-unul mai concret, re-fenomenalizînd esențele profunde semnificate de primul (vorbirea). În sensul ce-lor stabilite pe parcursul acestei Teze, o atare teorie este valabilă numai cu prețul acceptării că elementele in-fralogic-emoționale nu fac altceva decît să acționeze asu-pra celor logic-descriptive, modificîndu-le pînă la limita recognoscibilității lor. Am lăsat să se înțeleagă, și acum subliniem cu insistență, că elementele infralogice, în afară de acțiunea lor asupra celor logice, *rămîn prezente în viziunea-semnificant* în care, deci, nu apar numai ele-mentele logice denaturate. Așa se explică de ce recepto-rul, la contactul cu opera-analogon al viziunii artistului, primește atît informații logic-descriptive, evident, defor-mate față de cele inițiale primite de artist, *cît și infor-mații infralogic-emoționale*. Lanțul comunicațional al fe-nomenului artistic (de la E la O' trecînd prin A, E', O și R) presupune două canale: unul logic-descriptiv, con-ceptualizabil și *în mod inevitabil, pe tot parcursul său*, unul infralogic-emoțional, neconceptualizabil. Am arătat cum ele se influențează prin *feed-back* în diferitele lor etape. Fără să facem apel la cazurile în care canalul lo-gic-descriptiv, într-un punct oarecare, este abolit, putem afirma chiar că specificul comunicării artistice este ac-țiunea planului infralogic asupra celui logic *în egală mă-sură cu prezența canalului infralogic neconceptualizabil în sine*. Elementele planului logic-descriptiv — oricît de

modificate ar fi — sînt, într-adevăr, un soi de re-fenomenalizare în semnificant concret, grafic sau tridimensional (în orice caz material), a unui semnificant superior prin abstracția sa mărită (vorbirea) care semnifică cu șanse mărite o esență. Dar înclinăm să credem că însuși scopul comunicării artistice se întemeiază într-o măsură considerabilă pe acea comunicare neconceptualizabilă, care nu se convertește niciodată în concept, comunicare care în nici un stadiu al său de semnificant nu are la bază o vorbire pe care o traduce și care ar fi mărturia vreunei curse a cunoașterii esenței prin rațiune. Transmiterea unui flux infralogic, a unei stări emoționale — departe de a fi fenomen esențializat sau esență fenomenalizată — constituie cadrul ambiental, modelator subtil al atitudinii și vorbirii artistului despre sine sau temă, care, abia aceasta, este esență (vorbire) fenomenalizată prin metaforizarea, extinderea semantică a conceptului. De aceea grafismul artistic — și arta în general — nu ni se pare *numai* o transcriere a unei vorbiri eşuate într-un epifenomen (elementele logic-descriptive modificate, metaforizate, polisemantizate), ci și o *transmitere prin inducție a unui fenomen în sine*: infralogicul-emoțional. Dacă vom considera arta numai ca pe o transcriere a unei vorbiri, înseamnă să o judecăm după criteriile prin care examinăm știința din punctul de vedere al cunoașterii umane; arta ar pierde total pe nedrept! În alcătuirea criteriilor prin care judecăm arta ca fenomen al cunoașterii umane trebuie, cu necesitate, să ținem cont de diferențele specifice ce o despart de demersul științific. Același Henri Wald afirmă că „a gândi înseamnă a cristaliza o stare sufletească în idee cu ajutorul vorbirii”¹. Înțelegem aici „gîndire” în sensul cunoașterii

¹ Henri Wald, *op. cit.*, p. 65.

științifice. În cazul artei se adaugă și *transmiterea unei stări sufletești* — poate mai ales aceasta — nu numai cristalizarea, conceptualizarea ei.

Privind de la o oarecare distanță critică rezultatele cercetărilor ce au format obiectul prezentei Teze, putem reține că în drumul ei de la secvența de existență devenită temă, pînă la destinația ei prin revalorizare de către receptor și teaurizarea sa sub formă de imagine interioară a operei, *informația suferă multiple modificări determinate de o infinitate de factori intrinseci și extrinseci lanțului comunicațional al fenomenului artistic*. Pe parcursul acestei Teze am arătat mecanismele principale de deformare a informației și factorii intrinseci fenomenului artistic care determină modificările acesteia: interacțiunea dintre *feed-back*-urile elementelor logic-descriptive și a celor infralogice, ale operei-în-curs-de-constituire asupra viziunii artistului, ca și ale tentativei de definire a stării emoționale prime asupra acesteia. În cadrul următoarelor două Teze vom examina cîteva dintre grupele de factori extrinseci fenomenului artistic considerat, care acționează modificador asupra drumului informației de la existență la receptorul de artă. Vom examina, deci, factorii determinanți ce acționează din exteriorul lanțului comunicațional, sub formă de apriorisme, ale personalității subiectului, prin intermediul procesului de definire (conceptuală și / sau metaforică) a stării prime-reacție la informația infralogică. Care sînt și cum acționează determinațiile exterioare făcînd ca sistemul hipercomplex al fenomenului artistic considerat (E — A — O — R) să fie în interacțiune nemijlocită cu exteriorul, cu universalul ?

Teza II

În importanta sa carte *The Empty Space* („Spațiul gol“ — Ed. Mac Gibbon & Kee, Londra, 1968), Peter Brook, celebrul regizor de la „Royal Shakespeare Company“, face o mărturisire interesantă pentru cercetările noastre din cadrul acestei Teze: „Cînd Royal Shakespeare Company a făcut un turneu în Europa cu *Regele Lear*, calitatea spectacolului s-a îmbogățit în mod constant, iar cele mai bune interpretări au fost înregistrate între Budapesta și Moscova. Era fascinant să vezi cît de puternică era influența exercitată asupra actorilor de către un public care cunoștea atît de puțin limba engleză. Atenția publicului era de o calitate deosebită, care se manifesta prin tăcere și concentrare, o senzație în sală care îi însuflețea pe actori de parcă ar fi fost proiectată o lumină strălucitoare asupra jocului lor. Ca o consecință, s-a produs o iluminare a celor mai obscure pasaje, care au fost interpretate cu semnificații complexe și cu o minuire aleasă a limbii engleze, calități pe care puțini spectatori le puteau urmări în mod efectiv, dar toți le intuiau (se prelua doar informația infralogică — n.n.). Actorii erau emoționați și stimulați și au pornit spre Statele Unite ale Americii, pregătiți să dea unui public de limbă engleză tot ceea ce dobîndiseră în urma acestei experiențe. Am constatat spre marea mea surprindere și consternare, că jocul lor își pierduse în mare măsură

calitatea. Îi condamnăm pe actori, dar era evident că ei făceau tot ce le sta în putere. Se schimbaseră raportul dintre actor și spectator. La Philadelphia, publicul înțelegea limba engleză perfect, dar publicul era în majoritate alcătuit din oameni pe care nu-i interesa piesa, oameni care erau prezenți din motive convenționale pentru că era : un eveniment social, pentru că insistaseră soțiile lor ș.a.m.d. Există desigur o manieră de a stîrni interesul acestui gen de public pentru *Regele Lear*, dar maniera noastră nu era nicidecum cea adecvată. Austeritatea acestui spectacol care produsese o impresie atît de puternică în Europa, nu mai avea nici o semnificație. Cu toate acestea, actorii se adaptau în mod instinctiv noii situații. Ei accentuau toate pasajele din piesă, care ar fi putut reține atenția spectatorilor¹. Am reprodus acest lung citat din scrierea regizorului englez cu convingerea că este pe deplin evocator în ce privește retroacția publicului asupra creatorului. Este limpede că, cel puțin în cazul spectacolelor cu *Regele Lear* în Statele Unite, datorită adaptării spontane a actorilor la noua situație în funcție de reacția publicului, spectacolul a fost mai mult sau mai puțin corectat de către sală. În noua lui formă (dacă putem considera aceasta chiar ca o nouă formă) s-a găsit ceva, anumite elemente ce aparțineau din punct de vedere valoric publicului. Prin acceptare, respingere sau indiferență, publicul modelează actul teatral, infiltrîndu-se întrucîtva în structura valorică a acestuia. *Feed-back*-ul este evident. Tot atît de clare par a fi lucrurile și în cazul unui solist muzical, al unei orchestre sau al unui ansamblu coregrafic. Adăugăm că influența publicului asupra creatorului, în cazul artelor spectaculare, care se petrec „sub

¹ Citat din traducerea textului lui Peter Brook ce a apărut fragmentar în Buletinul de Informare al A.T.M. nr. 15/1969, p. 17—18.

ochii“ receptorului, se transmite sub formă de informație infralogică. Artistul simte publicul, îi simte starea pe care o are la contactul cu arta sa ; mai rare sînt cazurile în care citește atitudinea publicului în funcție de informații normale, descriptive, cum ar fi aplauzele (care, de obicei, sînt la sfîrșit, ca o confirmare), huiduielile sau părăsirea sălii (vai de actorul și cineastul care își dă seama de neacceptarea artei sale de către public abia în momentul cînd acesta părăsește sala !). Îndeobște în timpul unui spectacol este liniște în sală ; dar cei care au fost pe scenă pot spune cît de multe feluri de tăceri ale publicului există și ce semnificații variate pot avea. La drept vorbind ei nu pot *spune*, căci acestea reprezintă stări spirituale greu de tradus în vorbe fără a fi amputate în complexitatea lor. Necesitatea estompării distanței dintre artist și publicul său, resimțită din ce în ce mai acut în ultimile decenii, a condus la exaltarea acestui *feed-back* pînă într-atît încît, în unele forme de *happening* (în special în muzică și teatru), spectatorul se confundă cu creatorul ; se ajunge la o creație colectivă. Dar deoarece acest cuplu invers funcționează pe bază de informație infralogică, în cazul *happening*-urilor amintite mai sus ponderea elementelor infralogice din viziune va crește vertiginos, astfel că va imprima un caracter aleatoriu chiar și dimensiunii logic-descriptive, dacă nu chiar o va aboli (bineînțeles, în cazul în care aceasta exista). Dacă pe lîngă o secvență de stări trăite de participanți va rămîne, în urma unui *happening* la care participă „spectatorii“, și o idee de la care s-a pornit, atunci semnificațiile, valențele pe care aceasta le va lua sînt aproape imposibil de prevăzut. Concesia totală făcută reacției publicului duce, în principiu, la atrofierea vigoriei intențiilor personalității artistului (manifestate prin viziune și operă), duce la excluderea operei și personalității artistului. Dacă vom con-

sidera artistul și creația sa un sistem — ceea ce în cazul artelor interpretative citate mai sus este corect — iar publicul un altul, vom putea spune că *feed-back*-ul ce pornește de la sistemul R (public, receptor) la sistemul AO (artist-operă), trebuie echilibrat cu altul de semn contrar care în această optică ne apare ca fiind însăși informația transmisă spre public. Reiese că informația trimisă spre receptor are, în principiu, sens invers față de retroacția publicului asupra creatorului. Altfel ambele sisteme ar „exploda”, intrînd în rezonanță, deoarece schimbul de informații s-ar amplifica la infinit purtînd același sens — abolirea operei, starea de transă la care s-a ajuns în unele *happening*-uri, caracterul aleatoriu etc.

Dar nici neglijarea retroacției receptorului nu are urmări prea fericite pentru creator, cu atît mai mult cînd este vorba de neagreerea (parțială) a operei. Atunci lanțul comunicațional este întrerupt. Măsura în care se ține sau nu cont de *feed-back*-ul receptorului asupra creatorului, deci măsura în care acesta din urmă ca sistem își pune grile de protecție față de intrările sale (sistemul-receptor considerat ca ambianță), sau mărește distanța față de ele făcîndu-le ineficace¹, este o chestiune pe care fiecare artist o rezolvă în modul său propriu, o chestiune ce ține de o concepție proprie asupra artei. Nu este aici locul să ne ocupăm de această problemă mult dezbătută.

Artiștii cunosc acest lucru foarte bine și îndeobște acționează în virtutea principiului enunțat mai sus, fie că-l teoretizează sau doar îl intuiesc. Un exemplu de conștiință clară a acestui principiu din partea unui artist îl probează elocvent următoarele afirmații ale marelui regizor, animator și om de cultură, Victor Ion Popa, care

¹ Despre acțiunile posibile în vederea reglării interacțiunii dintre un sistem (artistul) și ambianța sa (receptorul) a se vedea p. 28—31.

dealtfel a demonstrat și o impresionantă putere de a sintetiza, în plan teoretic :

„Fără permanenta legătură a sălii cu scena, teatrul nu este posibil. Căci teatrul e un cifru convențional, care trebuie știut și de cel care îl trimite și de cel care-l primește.

De aceea o lucrare cade cînd datele pe cari s-a compus sînt ininteligibile, fie că pricina e prăfuirea și desuetarea lor, fie că prezintă o devansare, fie chiar că nu-s decît neadecvate masei căreia li se adresează. Mai simplu spus, un teatru trebuie să folosească toate semnele convenționale de înțelegere, stabilite în lumea chemată să-l asculte — în publicul său. Aceasta merge cu gestul și cu vorba, ca să meargă pînă la însăși tema lucrării și la personagiile cari o exemplifică.

În cîteva cuvinte, prin urmare, teatrul trebuie să dăruiască publicului o reînviere, bazată pe gesturi, vorbe, oameni și întîmplări pe cari publicul le dăruiește teatrului. Infuzia reciprocă de care vorbeam la început. Fără această dăruire reciprocă, teatrul e asemeni unei pagini scrise pentru un om care nu știe să citească¹.

Luînd pînă acum, spre a exemplifica mecanismul retroacției publicului asupra creatorului, doar cazul artelor interpretative în care se desfășoară procesul creației în fața publicului², principiul acestui *feed-back* ne apare ca

¹ Victor Ion Popa, *Mic îndreptar de teatru*, ediție îngrijită de Virgil Petrovici, Ed. Eminescu București, 1977, p. 25.

² Desigur, există o concepție asupra operei încă din timpul repetițiilor, elaborată în timpul acesta — în egală măsură la interpreții muzicali, actori și balerini. Specificăm însă că e vorba de o viziune internă materializată în timpul repetițiilor finale, dar existentă doar ca viziune internă înaintea începerii spectacolului. Abia în momentul spectacolului se trece de la viziune la operă. Dacă vom considera creație și actul înfăptuirii operei, al materializării viziunii, și nu exclusiv cel al formării modelului intern, atunci vom fi în consens cu Peter Brook — și alții — că actorul (și nu numai el) re-creează rolul seară de

foarte evident. Atît de evident încît nu ar fi fost necesară spre a fi analizat consacrarea unui capitol întreg al prezentei cărți. Avem credința că retroacția publicului asupra creatorului se manifestă — cu diferite grade de intensitate și evidență — în toate celelalte domenii de creație. Vom încerca, deci, să surprindem și în alte arte acest *feed-back*. Cum se manifestă reacția publicului asupra plasticianului, scriitorului, arhitectului, compozitorului, regizorului — în sfîrșit, asupra tuturor creatorilor care dau operei lor o formă finită înainte de a o confrunta cu publicul? Se impune o esențială convenție în cercetarea acestei probleme: retroacția se va manifesta asupra creației imediat viitoare a artistului în cauză.

Vom porni de la o afirmație fundamentală a lui Virgil Stancovici într-o prețioasă lucrare a sa: „Omul asimilează informație ca să cunoască și cunoaște ca să trăiască, dar *dovedește* că trăiește, că *este*, că este o existență *certă*, umană, numai în măsura în care informează mediul înconjurător că într-adevăr trăiește, adică numai în măsura în care se transformă din receptor în emițător de informație, cu alte cuvinte în măsura în care creează și exprimă muncă și cultură”¹. Mai departe, același autor arată că dacă informația de intrare (receptată) corespunde cu cea de ieșire (emisă), omul nu intervine cu subiectivitatea sa în circuitul informațional². Pentru început, în cazul creației artistice, să separăm informația logic-descriptivă și cea infralogic-emoțională primite de artist de la secvența de existență devenită temă, de toate

seară. Pe de altă parte și principiul retroacției operei-în-curs-de-constituire asupra viziunii ne dă temei să considerăm creație și înfăptuirea operei propriu-zise.

¹ Virgil Stancovici *Filosofia informației*, Ed. Politică, București, 1975, p. 20.

² O teză foarte asemănătoare — „plusinformația” — susține și H. Wald în *Limba și Valoare*, Ed. Enciclopedică Română, București, 1973.

celelalte care alcătuiesc apriorismele contactului său cu tema, personalitatea sa. Acestea din urmă ne vor preocupa mai mult în prezenta Teză. Vom examina, deci, intrările prin acea porțiță — *feed-back*-ul definirii conceptuale și / sau metaforice a stării emoționale prime asupra acesteia (vezi Teza I) — care leagă lanțul comunicational sau sistemul global al creației, prin personalitatea artistului, de interacțiunea universală. Ne vom apropia mai mult de obiectul nostru propriu-zis dacă din totalul informațiilor ce constituie apriorismele artistului și determină prelucrarea reacției la informația infralogică, vom mai da la o parte și pe cele genetice, temperamentale, biografice foarte recente sau îndepărtate etc. și le vom considera doar pe acelea care vorbesc artistului despre condiția operei lui în societate. Este clar că aceste informații pe care le vom cerceta sînt transmise, mai mult sau mai puțin direct, de un public ce a fost pus în contact cu opera respectivului artist. În același timp, considerăm că sînt destul de rari creatorii care *realmente* nu se interesează de reacția publicului (de toate categoriile, inclusiv profesioniști) la contactul cu opera lor; avem temei să afirmăm că sînt mulți care doar mimează un dezinteres față de reacțiile publicului.

Să luăm mai întîi reacțiile extreme: de acceptare (succes) și respingere (insucces) a operei. Acestea acționează hotărîtor asupra artistului și, implicit, asupra viitoarei lui opere. Acțiunea lor poate avea repercusiuni psihologice în sinea creatorului, în relațiile lui sociale, în starea sa materială și uneori, cum e cazul arhitecturii, regiei de teatru și film, pot avea repercusiuni și asupra posibilității de a crea în continuare. (Prin reacțiile publicului înțelegem aici și opinia criticii sau a forurilor diriguitoare de fonduri pentru realizarea operei — în general reacțiile celor ce receptează opera.) Inutil să mai

amintim de teoria succesului sau de sisteme administrative de remunerație a creației, în marea lor majoritate, pe toate meridianele, ghidându-se după reacția publicului și a criticii (se vinde sau nu se vinde filmul, cartea, tabloul etc.). Desigur că „a place“ nu se suprapune întotdeauna cu „se vinde“ — sînt medii cărora le place și, uneori, altele care cumpără ; succesul social și satisfacțiile profesionale nu coincid totdeauna cu satisfacțiile materiale. Poți avea un mare succes într-un grup de inițiați profesioniști (=satisfacție profesională) și opera să nu fie încă achiziționată pentru macrogrup, ceea ce ar aduce cu sine satisfacție socială și materială. Oricum aceste diferențieri nu ne preocupă acum, căci în oricare dintre variante avem de a face tot cu retroacția receptorului asupra artistului, retroacție care are efect asupra creației lui viitoare.

Reacția artistului concretizată în opera viitoare, ca răspuns la cuplajul invers al publicului său, poate și ea să fie de mai multe feluri. Artistul nu este acceptat și face concesie căutînd altceva ; nu este acceptat și persistă — dar atunci cu o convingere sporită, generată de o reacție psihologică clasică (numai în cazul în care se interesează de reacția publicului) ; opera artistului este acceptată și acesta merge mai departe ca într-o comunione cu gustul publicului și, în sfîrșit, opera este acceptată și artistul trece la o altă etapă a creației sale : a spus ce a avut de spus și caută ca prin operele lui viitoare să transmită alt mesaj estetic, în sens de program estetic, de forme noi. Sînt evidente diferitele feluri de *feed-back* și reacțiile față de ele (operele viitoare ca o consecință a *feed-back*-urilor). În toate cazurile avem de a face cu o inoculare a reacției mediului la nivelul creației. Această reacție la nivelul macromediului constituie media reacțiilor individuale. Credem că putem vorbi de

o personalitate a reacției mediului, odată ce aceasta are la bază media reacțiilor individuale, iar „problematica în virtutea căreia un cititor decodifică o carte (și nu numai o carte — *n.n.*) și împlinește opera (finalmente reacționând față de ea — *n.n.*) în ceea ce îl privește, este conștientă sau subconștientă, formulată sau neformulată, dar ea rămâne întotdeauna individuală”¹.

Ne putem imagina în continuare ce număr infinit de aspecte interesante poate lua problema dacă ne gândim că, în afara reacțiilor de negare sau acceptare, publicul manifestă față de o creație și reacții-comentariu. Critica, colocviile cu publicul, „sondajele” involuntare efectuate de artist, sporadic, în public, „sfaturile”, comentariile etc. sînt cîteva forme prin care creatorul primește reacții nuanțate din partea receptorului operei sale. Se poate și instala într-adevăr, ceea ce numim dialog al artistului cu publicul. Evident, și acesta cu multe șanse de a acționa asupra creațiilor viitoare. Ne ferim să dăm exemplificări concrete ale acestor cazuri de acțiune nuanțată a receptorului asupra creatorului deoarece am cădea, în mod fatal, în arbitrar și schematic.

La o primă vedere *feed-back-ul* publicului asupra creatorilor, cu excepția diacronicității sale față de actul creației și deci și a evidenței lui, se manifestă asemănător în creația actorilor, interpreților muzicali sau coregrafici cu modul în care se manifestă în cea a scriitorilor, plasticienilor, arhitecților, compozitorilor, regizorilor etc.

¹ Robert Escarpit, *Literar și Social*, Ed. Univers, București, 1974, p. 27; mai invocăm în susținerea ideii personalității reacției mediului la o operă, reacție rezultantă ca medie a reacțiilor individuale, și argumentul că, în linii mari, problematica individuală ce determină reacția își are și ea originea, mai direct sau mai indirect, în social; ea poartă amprente problemelor comune ale mediului și însemnele stării sale de spirit generale. Concepem individualul în relație dialectică cu socialul, și nu izolat.

Constatarea e corectă pînă la un punct. Dar trebuie neapărat semnalată diferența că în vreme ce în artele interpretative în care opera ia naștere în prezența receptorului, retroacția din partea acestuia se face — cum am văzut — prin informație preponderent infralogică (publicul e „simțit“ de către creator), în cazul artelor cu opere finite la contactul cu receptorul, retroacția către creator se manifestă sub formă de informații preponderent logic-descriptive. Spectatorul realizează contactul cu opera oarecum într-o intimitate, apoi decantează impresiile, le conceptualizează și le transmite sub formă de cuvinte (opinii) și gesturi opționale cu semnificație fixă, normată — care descrie fără echivoc o reacție : cumpără cartea, tabloul etc. Stările emoționale le păstrează pentru sine, sau le transmite prin relatare, deci tot conceptual. În consecință pentru cele două categorii de creație — „de moment“ și „finită“ — *feed-back*-urile se aseamănă ca mecanisme de funcționare, ca direcție, sens și valoare, dar se diferențiază ca modalitate de propagare.

Tendința retroacției publicului asupra creatorului este de a-l aduce pe acesta din urmă la cerințele primului. Se naște, în mod firesc, un impact între eul creator și receptorii creației. Acest impact se poate rezolva ori printr-o fericită coincidență între sensul demersului artistului și aspirațiile publicului, ori printr-o concesiune a artistului — concesiune care, dusă la extrem, se soldează cu sacrificarea integrității eului artistic. Refuzul total la concesiune, atunci cînd aceasta este cerută prin *feed-back*, se soldează cu întreruperea comunicării artistice, poate tot atît de fatală pentru anumite euri creatoare. Ca și în cazul relației artist-temă, este vorba și aici de o *interacțiune dialectică între principiul independenței și al dependenței eului creator* ; de data asta față de cerința receptorului, nu față de aspectul logic-descriptiv al existenței. Iată

deci, că odată cu această a doua Teză, descoperim eul creator într-o dublă tensiune : cea față de secvența din existență devenită temă, și cea față de receptorii artei lui. Este știut că de-a lungul istoriei eurile creatoare foarte puternice, marile personalități artistice au rezolvat aceste două tensiuni înclinînd balanța mai hotărît spre independență — la început față de temă, ceea ce a atras de cele mai multe ori și o neatîrnare față de retroacțiunile-cerere ale publicului, mai ales în ce privește formele artistice — trăgînd după ei gustul publicului și astfel realizînd ceea ce noi numim schimbare în artă, atît din punctul de vedere al creației propriu-zise, cît și din cel al gustului publicului care secondează la distanță, mai mari sau mai mici, avangarda artistică. Cazurile lui Beethoven sau Van Gogh — pentru a da numai unele arhicunoscute — sînt edificatoare în trecerea lor de la „spărgători de tipare“ pînă la clasicizare odată cu ajungerea din urmă a gustului publicului.

Ajunși în acest punct al expunerii, este necesar să ne întrebăm în funcție de ce criterii ia naștere reacția publicului față de o anume creație, față de artă în ultimă instanță ?

La un prim nivel de aproximare a situației vom constata că publicul acceptă sau nu o creație, eventual un nou stil, numai dacă acesta corespunde idealului său estetic, idealului său „de frumusețe“. Pe de altă parte, artistul cînd creează o nouă operă, o face strîns determinat de un ideal estetic propriu ; mai mult, artistul fiind primul său spectator și critic cu puteri depline, va distruge sau va accepta opera în cauză, transmițînd-o sau nu publicului, tot în funcție de gradul în care aceasta corespunde simțirii sale estetice. Dacă idealul estetic al artistului coincide cu cel al publicului, tensiunea artist-public, invocată mai sus, va dispărea. Putem spune atunci că ceea ce

numim comandă socială — doar sub aspect estetic — a fost satisfăcut de artist. Înainte de a vedea că sînt cazuri în care gustul estetic al artistului și cel al publicului nu coincid, menținînd tensiunea artist-public și totuși tinzîndu-se să se satisfacă comanda socială, este folositor să examinăm modul în care se formează gustul estetic, la artist și la societate, de ce anume este el determinat.

La baza gustului estetic — determinant direct al devenirii unui stil — se găsește starea de spirit a unei societăți într-o anumită epocă. Aceasta din urmă este rezultatul nemijlocit al unui număr impresionant de determinații extraestetice : istorice, social-politice, ale contextului actual social-politic, etnice, ale contextului psihologic, religios, ale gradului de civilizație etc. La nivelul societății o stare de spirit nouă reclamă un nou gust estetic, un nou ideal de frumusețe. Pînă la apariția noilor opere ce satisfac noua stare de spirit, noua optică de viață, gustul estetic al unei societăți este sub formă latentă. Abia după apariția operelor noi acest gust estetic poate fi conștientizat, teoretizat, desemnat. Este, deci, sarcina artistului care, ca și societatea, simțînd determinațiile extraestetice, capătă o stare de spirit anume. Acestea i se adaugă cultură de specialitate și experiență estetică la nivel profesional. Acest adaus, grefat pe complexul de însușiri numit „talent“, joacă un rol hotărîtor în concretizarea și conștientizarea gustului estetic reclamat de starea de spirit ce o are artistul. Acest adaus face ca gustul estetic al artistului să nu mai fie latent, spre deosebire de cel al societății înaintea contactului cu noul stil apt să satisfacă cerințele stării spirituale ne-manifestate încă decît prin gust estetic latent. Noul gust estetic al artistului — acceptat sau nu prin intermediul operelor cărora le-a dat naștere, deci care coincide sau nu cu cel latent al publicului — se ivește la intersecția

dintre elementele noi ale conjuncturii sociale și cele anterioare (tradiționale, eventual) ale stilisticii artelor. O nouă viziune estetică nu se poate naște *ex nihilo* din punct de vedere estetic, numai în funcție de determinațiile extraestetice ale stării spirituale. Întrevedem aici mecanismul interacțiunii dialectice la nivelul gustului estetic al unei societăți dintre *tradiție* și *inovație*. Dacă vom considera operele de artă anterioare momentului analizat ca materializare concretă a gustului estetic contemporan lor, opere ce constituie experiența profesională a artistului, punctul său de plecare către noul stil, vom putea afirma că : *gustul estetic își trage obârșia din propria sa istorie prin intermediul artei și din contemporaneitate prin intermediul stării de spirit*. Mai pe scurt, el este rezultatul poziției spiritului în fața epocii sale (determinațiilor extraestetice ale stării de spirit a societății). Tot în aceste afirmații se ascunde și cauza pentru care gustul estetic, evident și arta, are o dezvoltare organică în timp, asemenea unui organism viu, imposibil de dezmembrat fără a cădea în schematism.

Dar nu numai experiența și cunoștințele profesionale diferențiază pe artist de societate și se adaugă simțirii determinațiilor extraestetice ale epocii făcând din acesta un ins cu un gust estetic manifest, concretizabil. Ceea ce este specific artiștilor pare a fi și o simțire mai acută a epocii (a determinațiilor extraestetice) dând o acuitate mai mare stării lor spirituale. Este cazul când artiștii prospectează epoca cu „un pas” mai adânc decât publicul, dar în același sens cu acesta. Operele rezultate constituie nu numai obiectul de desfășurare concretă a gustului estetic latent al societății, dar și „ghidul” de ascuțire a simțirii și aprofundare a stării de spirit a publicului. Tensiunea dintre artist și public există, însă, fără a lua proporții ; este numai o chestiune de înțele-

gere, asimilare, amplificare a sensibilității din partea receptorului. Comanda socială este satisfăcută la un nivel superior căci, acest caz înglobează și ideea desăvârșirii continue a sensibilității, a cunoașterii sensibile a epocii din partea publicului, o cunoaștere, în ultimă analiză a determinațiilor extraestetice ale stării sale spirituale. O asemenea artă care răspunde și acestei accepțiuni a comenzii sociale ca agent de perfectibilitate, apare ca o invitație către societate de a-și asuma, conștientiza, decanta, purifica propria stare de spirit în fața determinațiilor concrete extraestetice ale epocii, de a-și conștientiza atitudinea existențială. La nivelul societății, publicul este invitat de o asemenea artă la o introspecție de mari proporții avînd drept țel cunoașterea de sine întru desăvîrșire. O cunoaștere de sine în și prin relație cu existența concretă, nu una metafizică, de coloratură stoică, mistică etc. Fără o simțire mai acută a epocii din partea artistului, operele rezultate vor satisface comanda socială, dar numai atît. Ele nu se vor mai afirma și ca agent de perfectibilitate a spiritualității, conștiinței existențiale a societății. Tensiunea dintre artist și public va dispărea, dar odată cu ea și șansele de progres ale celui de-al doilea termen (dacă nu și ale primului!).

Pe de altă parte o tensiune crescută între artist și public se poate ivi și datorită unei „simțiri” mult mai acute a epocii, în același sens cu publicul, dar care ar genera o viziune potrivită unui gust estetic aparent diferit de așteptările gustului estetic latent al societății. Cum am mai spus, este cazul marilor prefaceri în artă ulterior asimilate de public.

Sînt cazuri în care artistul „simte” nu numai epoca (determinațiile extraestetice), ci și starea de spirit a societății în fața acesteia. În alcătuirea stării sale spirituale vor fi acum doi factori determinanți: condițiile

extraestetice ale epocii și starea spirituală a societății în fața acestora ; în momentul concretizării idealului estetic, acestora li se adaugă și cunoștințele și experiența profesională. În aceste cazuri arta care rezultă are cu mai mare evidență nuanțele unei mărturii a societății, iar artistul apare ca un purtător de cuvânt al maselor. Discursul artistic nu are ca obiect numai o determinantă extraestetică a stării spirituale a epocii, ci și starea spirituală însăși a epocii. Ca în orice meditație și în cea a artistului pentru a ajunge la cauze se trece mai întâi prin analiza efectelor. De aceea, de multe ori, ca efecte ale determinațiilor extraestetice ale epocii, poate fi prezentată starea de spirit a societății, obiectul final al meditației rămânând cauzele ei — determinațiile extraestetice. Dar dacă la acest obiect se ajunge prin intermediul reacției societății față de el — prezentarea stării de spirit a acesteia — avem de a face cu o artă-exponent evident al societății și cu un artist-purtător de cuvânt al acesteia.

Cazurile de impact grav cu publicul sînt acelea în care gustul estetic al artistului, în funcție de care se creează noul stil, nu coincide cu cel latent al publicului deoarece are la baza sa un alt fel de a simți determinațiile extraestetice, deci o altă stare de spirit. Artistul „simte” în mod diferit epoca sa. Sînt începuturile de drum în artă abandonate sau semiabandonate. Reacția publicului va fi de neacceptare deoarece ea este hotărîtă de starea sa spirituală, de gustul său estetic latent. Apoi, indiferent dacă modul artistului de a simți determinațiile extraestetice ale epocii coincide sau nu cu cel al societății, se poate naște un impact între gustul său estetic și al societății datorită determinării primite de acesta din partea experiențelor și cunoștințelor estetice. Informația pri-

mită din acest domeniu poate fi atât de puternică încât să lase o amprentă sensibilă asupra gustului estetic al artistului care să facă viitorul stil (sau operă) să nu mai coincidă cu gustul estetic latent al societății, format în mai mare măsură pe determinațiile extraestetice. Este, în acest caz simțită nevoia de schimbare, dar dacă aceasta se petrece în același sens cu rațiunea apariției unei atari opere, ea va fi de o factură tot estetizantă odată ce, ca și prima operă, ține cont cu preponderență de determinății estetice și nu îndeajuns de realitatea epocii, deci de determinațiile extraestetice. În mod paradoxal, în această viziune, o producție artistică estetizantă ne apare ca tributară — fie și sub forme deghezate — trecutului, prin formele artistice precedente, deoarece, în ultimă analiză, este o prelucrare a acestora declanșată de noua stare de spirit și nu condusă, filtrată de ea. Este o prelucrare a trecutului, a experiențelor artistice anterioare, declanșată de prezent, de starea de spirit a epocii, dar nu și în funcție de aceasta. Rezultatul poate fi total inedit din punct de vedere stilistic, dar nu ne-am grăbi să-l etichetăm ca artă realmente contemporană — nu este un produs *în funcție* de contextul spiritual al epocii. Iată ce înșelătoare poate fi poziția retrogradă în artă ! O atare producție poate fi ușor confundată cu una în care artistul a ținut cont de determinațiile extraestetice ale epocii, dar într-un mod diferit de cum a făcut-o societatea ; deci una în care artistul a fost sincer cu epoca sa, dar în felul său strict personal. Iar aceste două cazuri se pot confunda, la nivelul operei de artă, cu acela în care artistul simte epoca în același sens cu societatea, dar mult mai acut, mai „înaintea“ ei. Marea performanță a unui critic este, după opinia noastră, de a depista producțiile aparținând fiecăreia din aceste cazuri și de a le localiza. Este, în fond, acțiunea criticului de a găsi esența,

sensul profund al artei ca atitudine în fața existenței, ca mod de a fi.

Putem înțelege acum mai limpede și următoarea afirmație a marelui estetician german Heinrich Wölfflin potrivit căreia stilul este o „expresie a unei dispoziții de spirit în legătură cu epoca și poporul respectiv și expresie a unui temperament personal”¹. Ne permitem să adăugăm că stilul asimilat de societate, devenit ideal estetic al acesteia, este expresia dispoziției de spirit a unui popor în legătură cu epoca și expresie a temperamentului social.

În încheierea acestei lungi digresiuni în care am trecut în revistă mecanismele tipic comunicaționale ce stau la baza formării gustului estetic caracteristic unei epoci culturale oarecare, este necesar să mai subliniem un fapt. Și din punctul de vedere al publicului, gustul estetic nou se sprijină în formarea sa pe gusturile estetice ale epocilor anterioare, concretizate prin operele acestor epoci. Acest fenomen este explicat și de Merleau Ponty în a sa fundamentală lucrare *Fenomenologia percepției* atunci când spune că, odată văzută, pictura lui Van Gogh, de pildă, rămîne instalată pentru totdeauna în individ, făcînd ca orice experiență estetică ulterioară să fie marcată de acest fapt.

Cercetînd mai sus mecanismele de formare a idealului estetic al societății și de corespondență (sau necorespondență) a sa cu idealul estetic al unuia sau mai multor artiști, am cercetat în fond *modul cum se formează reacția publicului asupra creatorului*, orientarea sa.

Abraham Moles, acest cercetător pe baze cibernetice al artei, are perfectă dreptate atunci cînd pune în dis-

¹ Heinrich Wölfflin, *Principii fundamentale ale istoriei artei*, Editura Meridiane, București, 1968, p. 24.

cuție, atât de insistent, relația artist-societate. Fără să fim de acord în totalitate cu opiniile lui Moles (vom arăta la locul potrivit motivele dezacordului), socotim următorul citat ca o concluzie binevenită la cele ce le-am dezbătut până aici : „reacția grupului de indivizi la acțiunea artistului sau a savantului pune în acțiune mecanisme în esență psihologice, acționează asupra stării de spirit a creatorului, asupra poziției sale intelectuale, asupra proiectelor sale, adică asupra producțiilor sale viitoare“¹. În aceeași lucrare Moles arată că de la creator informația (opera) trece la un micromediu de receptori — primii lectori ai cărții, concertul simfonic în sală, expoziția de artă plastică cu public format din profesioniști și cunoscători — de la care intră prin canalele mass-media (radio, TV, cărți, reproduceri etc.), cu ajutorul cărora pătrunde în marele public ce constituie macromediul societății. El demonstrează că reacțiile macromediului se întorc spre creator prin mass-media pe care o influențează și care, la rândul ei, influențează creatorul. Moles distinge trei valori ale acestui gen de *feed-back* : a) importanța cantitativă ; b) întârzierea și c) forma sa. Oricum, după părerea noastră, trebuie luată în discuție la modul cel mai serios cu putință și valoarea *calitativă* a retroacției publicului asupra creatorului. Această valoare vizează în mod direct planul calitativ al unei opere, deci cea mai importantă categorie a creației — calitatea.

Desigur că rezultatele la care am ajuns pe parcursul acestei Teze sînt, în mare măsură, cunoscute prin cercetări anterioare de sociologia artei, mai ales cînd acestea au fost făcute în spiritul ciberneticii ; *Sociodinamica culturii* reprezintă, în acest sens, după opinia noastră, o

¹ Abraham A. Moles, *Sociodinamica culturii*, Ed. Științifică, București, 1974, p. 224.

incontestabilă izbîndă. Strădania noastră a fost, deci, mai mult de a le ordona, de a le sistematiza într-un anume mod. Aceasta ne va ajuta, la sfîrșitul prezentei prime părți a volumului, să arătăm numărul extrem de mare de determinații care acționează în parcursul deformativ al informației de la existența reală la semnificațiile pe care le găsește receptorul de artă odată ce a valorizat opera obținînd imaginea ei internă și tezaurizînd-o. Informațiile provenind din *feed-back*-ul receptorului asupra artistului constituie *un grup bine definit de determinații* ale modificării informației de la E la O' — trecînd prin A, E', O și R — fapt care a constituit temeiul de a le reuni într-un capitol de-sine-stătător.

Teza III

Gust artistic, viziune artistică, ființa artei ș.a.m.d. sînt termeni cu semnificații destul de instabile de la autor la autor. Să căutăm totuși să extragem din toți acești termeni laolaltă un sens anume care ne-ar putea fi folositor în economia analizelor ce urmează. Cînd spunem *artă* ne referim în mod indubitabil și la operele de artă în cauză, și la actul creației, ca și la interiorul creatorului, la viziunea sa. Cel puțin în contextul prezentei Teze considerăm termenii „viziune artistică“, „ființa artei“, „gust artistic“, „sensibilitate estetică“, „gîndire artistică“ etc. ca referindu-se precumpănitor la interiorul creatorului, la viziunea internă asupra existenței (acel E', atît de des invocat în Teza I). Cum am văzut viziunea internă se concretizează, se materializează în operă care devine un analogon al ei. Pe parcursul Tezei I am semnalat retroacția operei-în-curs-de-constituire asupra viziunii interne a artistului. Într-un fel, Teza prezentă va relua această temă, însă, considerînd retroacția operelor, ale formelor artei, constituite, asupra gîndirii artistice în general, nu asupra viziunii interne ce le-a dat naștere. Va fi studiată, deci, retroacția formelor artei asupra gîndirii artistice, asupra viziunilor ce se vor forma și, în final, asupra formelor viitoare ale artei. Problematika fiind foarte întinsă și felurile de manifestare a acestui *feed-*

back fiind multiple, vom împărți materialul în două mari părți.

I — Vom studia retroacția formelor prezente ale artei asupra celor viitoare, în cazul uneia și aceleiași arte. Aici gândirea artistică — intermediarul prin care această retroacție are loc, odată ce gândirea artistică, gustul estetic va determina noua viziune — înseamnă ființa unei anume arte : plastică, literară, muzicală etc.

II — Retroacția formelor prezente ale artei asupra celor viitoare aparținând altui gen de artă. Este vorba de mecanismul prin care gândirea artistică a unui regizor de film, de pildă, este influențată de experiențele sale ca receptor în materie de artă plastică, muzică etc. Avem de a face aici cu influența dintre arte. Termenul de gândire artistică, gust estetic etc. capătă aici maximă generalitate, referindu-se la întreaga mișcare artistică, la ființa artei în general.



I. Retroacția formelor artei asupra celor imediat viitoare, manifestată prin modificarea viziunii artistice, se distinge sub aspectul cel mai simplu atunci când ne referim la un singur artist și la operele lui. Seria capetelor de femeie intitulate *Domnișoara Pogany* în care putem observa lesne cum Brâncuși a urmărit o geneză a formelor, ca și în cazul *Păsărilor măiestre*, constituie cel mai potrivit exemplu. Există declarații ale sculptorului român din care reiese că el căuta forma cea mai potrivită pentru a exprima esența. Forma primei lucrări dintr-o serie îl nemulțumea determinându-l să creeze altă lucrare cu o formă modificată față de prima. Ne vine totuși greu să credem că pe parcursul creării unei întregi serii nu s-a modificat ceva și din viziunea internă a artistului, din felul lui de a gândi tema. Altfel ar fi avut două șanse :

să distrugă primele forme, considerându-le schițe nereușite, sau să creeze de la bun început lucrarea ce încheie seria — odată ce acceptăm că viziunea artistică era de la început aceeași. Desigur, nu ne poate trece prin minte că Brâncuși a făcut aceste serii ca pe un material didactic pentru a exemplifica metamorfoza unei viziuni pe care a avut-o el de la bun început! Artistul a păstrat și acceptat toate operele dintr-o serie considerînd, probabil, că ele marchează diferite stadii ale evoluției gîndirii și simțirii artistice trăite de el odată cu realizarea acestor teme, a evoluției concepției sale despre formă în sculptură. Dorința de a exprima esența îl anima pe marele sculptor român de la prima operă a unei serii. În mod firesc nu exista, încă de la prima lucrare, și putința de a exprima esența, și nici o cunoaștere aprofundată a acelei esențe. A trebuit ca operele intermediare, prin forma lor, să indice artistului ce este de prisos în formă pentru a exprima adevărata esență, cu alte cuvinte să indice unde este adevărata esență a temei. Un exemplu asemănător îl constituie geneza imaginii unui copac înfățișată într-o serie de lucrări create de Piet Mondrian.

Ar fi o greșeală dacă am afirma că ori de cîte ori avem de a face cu reluarea unei teme de către un artist, aceasta este hotărîtă de *feed-back*-ul formelor lucrării anterioare asupra celor viitoare, chiar dacă acestea din urmă suferă corectări. Modificările formale ale temei reluate se pot datora, în principal, unei *alte optici* a artistului asupra temei, acesta fiind și motivul reluării. Totuși, chiar dacă motivul reluării temei nu este *feed-back*-ul formelor vechii opere, acesta nu poate fi total neglijat de artist la crearea noului lucrări. Aici putem cita cazul celebrilor „ochi” întîlniți atît de des în picturile lui Țuculescu. De asemeni *Carul cu boi* a lui Grigorescu etc. Artiștii au reluat tema, avem temei să credem, în prin-

cipal „de dragul ei“ (e loc și pentru cuvîntul obsesie, în sens bun), și nu cu scopul precis de a o prelucra formal. Privind însă cu atenție seriile de lucrări, așezate în ordine cronologică, observăm o geneză organică a formelor, geneză în care cele mai recente par a fi o replică adresată celor anterioare — fapt care le stabilește o strînsă legătură atît în plan formal, cît și în plan ideatic. Subliniem însă că *feed-back*-ul formelor prezente asupra celor imediat viitoare este foarte slab în cazuri ca cele două de mai sus (Țuculescu și Grigorescu) și uneori schimbarea formelor dintr-o serie de opere datorată altor motive, poate fi atribuită acestuia în mod nelegitim.

Dar retroacția formelor actuale asupra viziunii artistice nu e sesizabilă doar în cazul reluărilor de teme. Avem motive să credem că evoluția artistică a unui creator este de cele mai multe ori însoțită de o evoluție a sistemului său formal-estetic (concepția despre formă în artă). Or, evoluția sistemului formal, pe lîngă alte determinări ca de exemplu schimbarea stării spirituale de bază, se produce și în funcție de propriile sale stadii. Noile forme au la bază respingerea unor elemente ale vechiului sistem formal, sau acceptarea altora, modificate sau amplificate. De exemplu, mai mult sau mai puțin întîmplător, un regizor de teatru descoperă un efect ce constă, să zicem, în suprapunerea vorbelor actorilor cu fondul sonor. Nu este exclus ca în încercările sale viitoare, în virtutea unei anume semnificații, să facă loc unei întregi scene în care datorită intensității fondului sonor actorii să poată fi numai văzuți că vorbesc, nu și auziți, dînd senzația necesității desperate de a comunica, senzația haosului, a izolării etc. De aici, regizorul nostru își poate eventual axa un întreg program estetic-meditație despre comunicabilitatea interumană! *Feed-*

back-ul poate, de asemeni, merge în alt sens astfel ca regizorul, în altă creație, să renunțe la fondul sonor, dar să păstreze principiul punând mai mulți actori să-și rostească replicile în același timp ș.a.m.d. La fel se poate întâmpla cu un acord de culoare în pictură care, mai tirziu, poate deveni baza organizării cromatice a tuturor lucrărilor artistului etc.

Rămânând în perimetrul aceleiași arte, dar nemaiconstringându-ne de a da exemple în care retroacția formelor prezente ale artei să se manifeste asupra celor imediat viitoare ale aceluiași artist, terenul nostru de investigare devine foarte bogat.

Este adevărat că de cele mai multe ori în istoria artei diferențele sau apropierile dintre artiști în ce privește sistemul formal al operelor își au cauza într-o diferență sau similaritate în ce privește simțirea epocii, starea spirituală. Totuși, sînt bine cunoscute grupări de artiști, curente sau creatori individuali care au un program estetic (vezi gîndire artistică, viziune artistică) ce vizează cu preponderență sistemul formal al operelor și nu rareori în funcție de un altul aparținînd confrăților. Este cunoscut cîtă influență a avut arta plastică japoneză asupra celei europene în diverse momente ale dezvoltării ei. Amintim doar arabescurile de origine evident niponă din punct de vedere formal, întîlnite în lucrările unor nabiști ca Maurice Denis (*Muzele*), sau cromatismul unora dintre lucrările lui Édouard Vuillard, avînd aceeași sorginte. Influența considerabilă pe care a avut-o creația lui Cézanne asupra concepției plastice a cubiștilor — și apoi a acestora asupra constructivismului — dovedește și ea retroacția formelor artei asupra altora ulterioare. Maurice Vlaminck — reprezentant de seamă al fauvismului considerat ca un triumf al culorii — spunea că prin coloritul lucrărilor sale vrea să dea foc școlii de „Belle-arte“.

Aici avem de a face cu o reacție inversă în sensul că noul sistem formal este născut din necesitatea de a-l contrazice pe cel vechi — ceea ce nu exclude o determinare din partea celui vechi, deci *feed-back*-ul. Suprarealismului i se pot recunoaște ușor rădăcinii din punct de vedere formal înfipite adînc în pictura metafizică și, mai departe, în creațiile lui Bosch. Pentru a înțelege bine fenomenul care ne preocupă, subliniem că în căutarea exemplelor nu trebuie să ne lăsăm furați de similitudini sau influențe ce țin de problematică, metodă de lucru sau stare de spirit a artiștilor, ci să ne ghidăm strict de repertoriul formal al operelor. Astfel din punct de vedere al metodei de lucru, al „artei poetice“, *action-painting*-ul este rudă bună cu suprarealismul (amîndouă reclamă „automatism psihic pur“), însă nu putem susține existența vreunui *feed-back* al sistemului formal suprarealist asupra celui ce caracterizează „pictura în acțiune“ a lui Pollock. De asemeni nu putem pune pe seama *feed-back*-ului comentat în prezenta Teză nici existența unor constante în timp ale sistemelor formale ce sînt determinate de o stare de spirit specifică unei grupări etnice sau unei epoci mai îndelungate.

Un exemplu deosebit de evocator pentru acest *feed-back* ne este furnizat de Heinrich Wölfflin în *Principii fundamentale ale istoriei artei*: „Deosebit de interesante sînt cazurile în care, în cuprinsul unei concepții de ansamblu picturale, se ivesc tipuri lineare. Primăria din Amsterdam, de exemplu, cu zidurile ei netede și golurile dreptunghiulare ale șirurilor de ferestre, pare să fie un exemplu absolut de linearism. În fapt, ea a izvorît dintr-o reacție clasicistă, însă nici legătura cu polul pictural nu-i lipsește cu totul“¹.

¹ Heinrich Wölfflin, *op. cit.*, p. 73.

Arta regiei de teatru a fost și este influențată la modul manifest — chiar cînd era vorba de montarea unei piese contemporane — de diferite sisteme formale de teatru aparținînd altor epoci. Astfel se simte influența comediei dell' arte, a misterelor medievale, a ritualurilor liturgice sau primitive etc. Jazzul, în scopul evocării cu totul altor semnificații, a preluat sisteme formale din folclorul negru sau din muzica religioasă a popoarelor de culoare.

II. Vom lua acum în considerare *feed-back*-ul ce pornește de la formele unei arte asupra gustului artistic al creatorilor din altă artă, influențînd formele realizate de ei. Mai ales cînd e vorba de preluări (reacțiile potrivnice sînt mai rare în aceste cazuri), această retroacție nu e posibilă fără o stare de spirit asemănătoare a artistului sau artiștilor care preiau, cu aceea care a stat la baza ivirii sistemului formal din care se preia. Sistemul formal din altă artă spre care, de pildă, un regizor își îndreaptă privirea, sau de care se lasă influențat în mod inconștient, joacă rol de supapă, de ghid, teren de desfășurare a unei stări de spirit existente deja în momentul producerii fenomenului.

La aproximativ zece ani de la gestul epocal al lui Kandinsky — prima acuarelă abstractă, total „nefigurativă” — care a marcat actul de naștere al abstracționismului, apar în Germania, unde, în urma pierderii primului război mondial, domnea o stare de spirit precară, primele producții cinematografice abstracte. Filme ca *Rythm 21* de Hans Richter sau *Simfonia diagonală* a lui Viking Eggeling nu sînt altceva decît „o extindere a posibilităților compoziției picturale de a-și mișca imaginile într-un cadru”¹.

¹ John H. Jawson, *Film și creație*, Ed. Meridiane, București, 1968, p. 81.

Este cunoscut câtă influență a avut suprarealismul artei plastice asupra unor creații cinematografice, în special asupra unora ca faimosul *Citne andaluz* a lui Buñuel (1928). De asemeni primele filme realizate de René Clair — în special *Parisul adormit* — pot fi considerate ca tributare picturii metafizice (De Chirico) din punct de vedere al concepției formale a imaginii. Parcă vrînd să ducă mai departe lucrările sale din plastică de după 1917 (cum ar fi de exemplu *Mecanicul*), care au un caracter mecanic izvorît din admirația pentru mașină și produsul ei, pentru dinamismul, forța de invenție și continua preocupare constructivă a tehnicii, Fernand Léger se simte atras de arta filmului creînd *Baletul mecanic* unde „animă cu umor obiecte neînsufleteite”. Tot Buñuel în filmul său *Viridiana* organizează cadrele din secvența orgiei cerșetorilor preluînd concepția formală a lui Leonardo da Vinci din *Cina cea de taină*. Toate aceste exemple nu vor să ilustreze decît *feed-back*-ul diferitor forme ale artei plastice asupra unora, ulterioare, din arta filmului — retroacție realizată prin influențarea modului de a concepe și de a simți creația pe care-l au creatorii de film în cauză. Pe lângă aceste exemple evidente — care ușor puteau fi înmulțite — aproape în orice creație cinematografică, cu atenție, descoperim influențe ale artei plastice. Fără ca un film să-și aibă în întregime obîrșia în ce privește stilistica formei, concepția ei, într-un curent al artei plastice, se ivesc frecvent anume încadrări, fie cît de ne semnificative în ansamblul întregului, care reprezintă influența vreunei creații plastice. De exemplu în *Rubliov* ne sînt înfățișate multe cadre care amintesc de iernile lui Peter Bruegel cel Bătrîn.

Dar influențele se pot petrece și în sens invers: sistemele formale ale cinematografiei să re-corecteze simțirea artistică, concretizîndu-se în plastică. Procedul ar-

tiștilor futuriști de a multiplica un element în diferitele sale poziții din timpul mișcării pentru a sugera dinamismul, este foarte probabil de a se fi inspirat din principiul cinematografului — pe atunci la începuturile sale. Este posibil ca și acea concepție în arta fotografică de a folosi hîrtie și peliculă cu granulație extrem de mare — procedeu ce a avut și mai are încă o vogă considerabilă — să fie o preluare mai mult sau mai puțin conștientă a concepției plastice divizioniste promovată de Seurat. E de prisos să mai căutăm exemple în care să se vadă cum arta filmului a influențat regia de teatru. De asemeni exemple care să arate cum un regizor de teatru poate să fie influențat în conceperea mișcării sau rostirii textului dintr-o scenă de o partitură muzicală (mai cu seamă de ritmul ei) care este sau nu folosită ca fond sonor în cazul respectiv.



După exemplele schițate atît în grupa I, cît și în grupa II, se profilează ideea că retroacția operelor asupra gustului artistic — indiferent dacă e vorba de creația unui singur artist, a mai multora sau de diferite arte — nu este altceva decît influența dintre arte, principiu care stă la baza organicității dezvoltării în timp a artelor. Relativa organicitate a artei într-o anumită epocă are la bază, pe lîngă acest principiu, o stare de spirit a artiștilor relativ asemănătoare față de epocă, față de determinațiile ei extraestetice. Dar insistăm din nou asupra unui amănunt foarte important: starea de spirit va determina ce anume se preia din punct de vedere formal și cum se va face această preluare; prelucrat, cum și în ce măsură. Or, starea de spirit a unui artist este, cum am mai arătat, determinată în primul rînd de factorii

extraestetici, deci de contextul epocii, totdeauna de o complexitate uluitoare.

În mare, *feed-back*-ul operelor asupra gustului artistic reprezintă principiul fundamental prin care ființa artei se reîntrupează și se transformă continuu din propria sa făptură prin intermediul propriilor sale materializări — operele. Felul *cum* o face, nuanța particulară pe care o poate lua rezultatul acestei acțiuni, valoarea ei — s-a văzut și în digresiunea din Teza II (p. 123—130) — sînt determinate de condițiile extraestetice ale momentului, la rîndul lor determinante ale stării de spirit. Cum am mai arătat, informațiile primite de artist din partea contextului concret al epocii, a căror consecință e starea de spirit, reprezintă principiul înnoirii, al ineditului. Informațiile primite din partea stărilor de spirit, ale gusturilor estetice anterioare și materializarea prin operele de artă deja existente, reprezintă principiul tradiției. Considerăm că e aproape imposibil să se nască o viziune estetică în exclusivitate pe baza determinațiilor stării de spirit, deci neglijînd total informațiile primite din partea formelor artistice anterioare. Am avea de a face cu o noutate absolută, cu o viziune estetică deci și cu forme estetice născute *ex nihilo* din punct de vedere artistic. În același timp o viziune care ascultă exclusiv de informațiile furnizate de formele artistice anterioare, se soldează cu o copiere fidelă a acestora, ceea ce înseamnă stagnare în dezvoltarea artei ; în fond ar fi o absurditate ! Este limpede că o viziune artistică de valoare — care să fie și inedită dar și continuatoarea unei tradiții oarecare, organic înscrisă în metamorfozele simțirii artistice — ia naștere prin interacțiunea dintre cele două feluri de informații ; ea este produsul dialectic dintre tradiție și inovație, dintre arta anterioară și epoca contemporană. Notăm că aceste două feluri de informații ce stau

la baza gustului estetic, a viziunii estetice, influențează procesul de creație — de formare a viziunii interne a artistului (E') asupra existenței devenite temă (E) — prin intermediul tentativei corectoare de definire a stării prime-reacție la receptarea informației infralogice de către artist.

Expunând principiul *feed-back*-ului operelor asupra gustului artistic ni s-a conturat o altă masă imensă de determinatii ale artei în general și ale unei opere ca atare : mediul și cultura artistică a creatorului, la rîndul lor determinate de starea sa de spirit — rezultat al determinatiilor extraestetice ale epocii.

Încheiere

Înainte de a trage unele concluzii de fond și de a examina semnificațiile pe care le au, se impun unele observații cu caracter general pe marginea materialului expus.

Feed-back-ul se manifestă în artă între elementele strict componente ale ei, între acestea și receptori, ca și la nivelul actului receptării.

Teza I a studiat manifestarea *feed-back*-ului între diferite elemente componente ale actului creației, ca și aceea între diferite elemente componente ale actului receptării. Teza II s-a ocupat de *feed-back*-ul receptorilor asupra creației. Iar Teza III s-a ocupat tot de *feed-back*-uri manifestate la nivelul creației, dar aceasta privită într-o perspectivă lărgită — arta în general — în timp și nu pe un caz anume (crearea unei *singure* opere). Reiese că în vreme ce Teza I avea un caracter particular, vizînd actul creației, Teza III se definea printr-un caracter general, vizînd arta în totalitatea ei, ființa ei, gîndirea estetică etc. *Feed-back*-ul acționează la toate nivelele fenomenului artistic — sistemul global E — A — O — R — compus atît din fenomenul creației cît și din cel al receptării. Nu există element component al fenomenului artistic, subsistem al său — cu excepția existenței reale ca atare devenită temă — asupra căruia să nu se întoarcă acțiunea vreunui *feed-back*. *Feed-back*-ul înseamnă transmitere

de informație, comunicare. Fenomenul artistic este în esența sa comunicațional. El este un fenomen comunicațional chiar dacă, pentru moment, am neglija comunicarea propriu-zisă a mesajelor de la artist, prin operă, către receptor — deci chiar dacă am neglija actul receptării în sine. Însăși nașterea gustului estetic în general (al artistului sau al receptorului), ca și o viziune asupra unei teme oarecare sînt fenomene comunicaționale. Chiar ființa artei, nașterea și perpetuarea ei organică, sînt tot fenomene de esență comunicațională. Artă și comunicație — iată doi termeni indisolubil legați, căci arta ESTE comunicație.

În fond, din analizele întreprinse pe parcursul celor trei Teze a reieșit modul în care se modifică informația logic-descriptivă a temei în drumul pe care-l parcurge din existența reală, prin artist (A), viziune interioară a acesteia (E'), operă (O) și receptor (R) pînă a deveni imagine internă, re-valorizată și teaurizată (O') de către receptor. Mai precis au reieșit o parte dintre factorii care intervin corectiv, modifier asupra informației logic-descriptive în drumul pe care aceasta îl face în contextul fenomenului artistic. Principiul fundamental al „alterării” planului logic-descriptiv al informației furnizate de realitate este acțiunea subiectivității, a personalității umane a artistului și receptorului asupra ei. Acest adevărat laborator al fenomenului artistic îndeplinește delicata metamorfoză a unui mesaj denotativ (informația logic-descriptivă) într-unul conotativ (informația logic-descriptivă asociată cu una infralogic-emoțională făcînd ca opera să semnifice mai mult decît prezintă). Cercetînd acțiunile *feed-back*-ului în artă am vrut să arătăm doar mecanismele — o parte dintre ele — prin care se corectează informația logic-descriptivă, prin care se formează un lim-

baj sau o viziune artistică, nu și felul de informații anume care pot acționa prin aceste mecanisme. Am arătat numai punctele de acțiune inversă a informațiilor, liniile lor „de forță“, enumerând câteva cazuri, uneori fictive, fără a coborî în detalii concrete, postîndu-ne astfel în zona principiilor.

Privită sub aspect logic-descriptiv informația transmisă unui artist de o secvență din existență devenită temă pentru acesta, în drumul său pînă la obținerea unei imagini și semnificații interne, re-valorizate de către receptor, suferă o serie de perturbații, alterări : devine plurivocă, e polisemantizată, metaforizată, logic-descriptivul devine doar pretext etc. Despre aceste perturbații ale informației la transferul ei prin „canalul om“ în general — perturbații mult mai accentuate în cazul particular al fenomenului artistic — Virgil Stancovici spune : „dar omul, recepționînd informația, nu numai că se folosește de ea (altfel nu ar recepționa-o), ci o și interpretează psihologic (în cazul artei : *feed-back*-ul infralogicului asupra logicului — *n.n.*), o prelucurează logic (în cazul artei : definirea conceptuală a stării emoționale prime ; arta e *una cosa mentale* — *n.n.*) și o transmite în continuare în conformitate cu punctul său de vedere. Folosirea, prelucrarea, interpretarea și transmiterea umană a informației pot constitui tot atîtea faze în care pot interveni perturbații ale informației. În fond, este foarte util ca omul să știe în mod precis și obiectiv cît pierde din informația recepționată datorită propriilor sale perturbații aduse procesului de transfer și de circulație a informației și cît adaugă acestei informații prin mijloacele și eforturile sale proprii“¹. Sau, în cazul artei este foarte util ca omul să știe cît se cîștigă prin această pierdere,

¹ Virgil Stancovici, *Filosofia informației*, Ed. Polit., București, 1975 p. 97.

și în favoarea cui : ce și despre ce se vorbește prin deformarea informației ; izvoarele acestui discurs. Apoi Virgil Stancovici adaugă : „nu numai că o asemenea imagine clară a transferului de informație îl face (pe om) să-și cunoască mai bine virtuțile și slăbiciunile proprii, dar îl așază într-o poziție mai exactă față de realitate și față de expresia ei, informația. Analiza perturbațiilor umane devine necesară și pentru a putea cerceta și aprecia obiectiv valoarea informației umane la ieșire, adică a informației create de om și transmise mediului înconjurător, care constituie semnalul său existențial și care este expresia obiectivă a valorii spirituale a omului, a culturii, a civilizației și a tehnicii lui”¹. Analizele din această primă parte a prezentului volum au avut, în fond, tocmai scopul de a cunoaște perturbațiile informației la transferul ei prin sistemul global al fenomenului artistic ; mai exact, ne-am străduit să depistăm câteva dintre principiile după care se realizează perturbația specifică artei a informației logic-descriptive. Aceste perturbații ne-au apărut a fi determinate în marea lor majoritate de diferite mecanisme de *feed-back*. Asimilăm fiecărui *feed-back* ce acționează în cadrul fenomenului artistic câte o grupă de determinații ale corectării — perturbației — informației inițiale pînă aceasta ajunge informație finală : imagine internă valorizată de receptor. Fiecare *feed-back* înseamnă, prin urmare, câte un grup de determinații, evident de valori diferite, care concură ca informația finală să difere de cea inițială, deci ca mesajul să devină conotativ din denotativ, ca semnificantul să semnifice altceva decît este, să semnifice un semnificat cît mai depărtat, în fine, ca semnificantul să prezinte altceva decît re-prezintă.

¹ Virgil Stancovici, *op. cit.*, p. 37.

Avem deci următoarele mari grupe de *feed-back-uri* determinate:

1. Retroacția elementelor infralogice din viziunea interioară a artistului despre existență asupra informației logic-descriptive primite din partea existenței-temă. Aceasta este complementară cu :
2. retroacția elementelor logic-descriptive din viziunea internă a artistului despre existență asupra stării emoționale-rezultat al receptării și prelucrării (conceptuale și / sau metaforice) informației infralogic-emoționale.
3. Retroacția actului de definire conceptuală și / sau metaforică a stării emoționale prime — rezultat al receptării informației infralogice — asupra stării emoționale.
4. Retroacția operei-în-curs-de-constituire asupra viziunii interne a artistului despre existența-temă (asupra *pattern*-ului operei, modelului ei interior).
5. Retroacția elementelor infralogice din imaginea interioară a receptorului despre operă asupra informației logic-descriptive, primită din partea operei. Aceasta e complementară cu :
6. Retroacția elementelor logic-descriptive din imaginea internă a receptorului despre operă asupra stării sale emoționale-rezultat al receptării și prelucrării (conceptuale și / sau metaforice) informației infralogic-emoționale.
7. Retroacția actului de definire conceptuală și / sau metaforică a stării emoționale prime—rezultat al receptării informației infralogic-emoționale — asupra stării emoționale a receptorului.
8. Retroacția reacției publicului asupra creatorului (creatorilor). În marea majoritate aceasta acțio-

și în favoarea cui : ce și despre ce se vorbește prin deformarea informației ; izvoarele acestui discurs. Apoi Virgil Stancovici adaugă : „nu numai că o asemenea imagine clară a transferului de informație îl face (pe om) să-și cunoască mai bine virtuțile și slăbiciunile proprii, dar îl așază într-o poziție mai exactă față de realitate și față de expresia ei, informația. Analiza perturbațiilor umane devine necesară și pentru a putea cerceta și aprecia obiectiv valoarea informației umane la ieșire, adică a informației create de om și transmise mediului înconjurător, care constituie semnalul său existențial și care este expresia obiectivă a valorii spirituale a omului, a culturii, a civilizației și a tehnicii lui”¹. Analizele din această primă parte a prezentului volum au avut, în fond, tocmai scopul de a cunoaște perturbațiile informației la transferul ei prin sistemul global al fenomenului artistic ; mai exact, ne-am străduit să depistăm câteva dintre principiile după care se realizează perturbația specifică artei a informației logic-descriptive. Aceste perturbații ne-au apărut a fi determinate în marea lor majoritate de diferite mecanisme de *feed-back*. Asimilăm fiecărui *feed-back* ce acționează în cadrul fenomenului artistic câte o grupă de determinații ale corectării — perturbației — informației inițiale pînă aceasta ajunge informație finală : imagine internă valorizată de receptor. Fiecare *feed-back* înseamnă, prin urmare, câte un grup de determinații, evident de valori diferite, care concură ca informația finală să difere de cea inițială, deci ca mesajul să devină conotativ din denotativ, ca semnificantul să semnifice altceva decît este, să semnifice un semnificat cît mai depărtat, în fine, ca semnificantul să prezinte altceva decît re-prezintă.

¹ Virgil Stancovici, *op. cit.*, p. 37.

Avem deci următoarele mari grupe de *feed-back-uri* determinatii.

1. Retroacția elementelor infralogice din viziunea interioară a artistului despre existență asupra informației logic-descriptive primite din partea existenței-temă. Aceasta este complementară cu :
2. retroacția elementelor logic-descriptive din viziunea internă a artistului despre existență asupra stării emoționale-rezultat al receptării și prelucrării (conceptuale și / sau metaforice) informației infralogic-emoționale.
3. Retroacția actului de definire conceptuală și / sau metaforică a stării emoționale prime — rezultat al receptării informației infralogice — asupra stării emoționale.
4. Retroacția operei-în-curs-de-constituire asupra viziunii interne a artistului despre existența-temă (asupra *pattern*-ului operei, modelului ei interior).
5. Retroacția elementelor infralogice din imaginea interioară a receptorului despre operă asupra informației logic-descriptive, primită din partea operei. Aceasta e complementară cu :
6. Retroacția elementelor logic-descriptive din imaginea internă a receptorului despre operă asupra stării sale emoționale-rezultat al receptării și prelucrării (conceptuale și / sau metaforice) informației infralogic-emoționale.
7. Retroacția actului de definire conceptuală și / sau metaforică a stării emoționale prime—rezultat al receptării informației infralogic-emoționale — asupra stării emoționale a receptorului.
8. Retroacția reacției publicului asupra creatorului (creatorilor). În marea majoritate aceasta acțio-

nează prin modificarea stării de spirit a creatorului care determină prelucrarea prin definire a stării emoționale prime-rezultat al receptării informației infralogic-emoționale, ca și disponibilitatea selectivă a creatorului de a reacționa.

9. Retroacția formelor artei (operelor) deja existente asupra gustului (simțului) estetic. Prin intermediul simțului estetic ea acționează tot asupra prelucrării conceptuale și / sau metaforice a emoției care aduce la o anumită concepție formală viitoarea operă.

Iată nouă direcții principale în care acționează *feed-back-ul*, nouă puncte fundamentale de determinării ale devenirii și comunicării mesajului artistic. Repetăm, acestea sînt numai puncte de acțiune, „porți” de pătrundere ale determinațiilor. Determinațiile — grupele de determinării — sînt infinit mai numeroase; să ne gîndim numai la punctele 3 și 7 de mai sus!... Tentativele de definire ale emoției — corectoare ale acesteia — care la rîndul ei are o contribuție atît de hotărîtoare la deformarea specific artistică a planului normat, conceptual, logic-descriptiv, sînt direct condiționate de apriorismele subiectului pe care le-am reunit sub termenul de personalitate a sa (în sens extins). La modelarea acestei personalități, în care înglobăm, firește, și starea de spirit a artistului, gustul său estetic sau cultura sa, contribuie nemijlocit *feed-back-urile* de la punctele 8 (retroacția publicului asupra creatorului) și 9 (formele de artă cunoscute de artist și care-l influențează, direct sau nu, la alcătuirea noului sistem formal, dar și a gustului său artistic în general, a sensibilității sale). Dar cîmpul de determinării care pot acționa prin personalitate, prin apriorismele contactului cu obiectul, hotărînd modul definirii și

prelucrării emoției, se lărgeste și mai mult dacă, nemaiținând cont de influențele strict prin *feed-back*, punem la socoteală și determinațiile extraestetice ale stării de spirit : etnicitate, situație socială, politică, religie, biografie personală a subiectului (mai îndepărtată sau imediată), temperament, grad de cultură, tip de sensibilitate, vîrstă, stare a sănătății și atîtea altele. Mai adăugăm că perturbațiile informației se pot datora și retroacției operei-incurs-de-constituire asupra viziunii — proces ce, așa cum s-a văzut, implică frecvent o mare doză de aleatoriu, iar cînd nu o face este modelat tot de personalitatea, de apriorismele subiectului care am văzut ce cantitate imensă de determinații angrenează. Subliniem că unele grupe de determinații pe care le-am enumerat mai sus, chiar dacă nu sînt rezultatul unui *feed-back* — caracteristicile etnice, de pildă, nu se modifică sub acțiunea artei asupra căreia am văzut că acționează — ele hotărăsc totuși modul în care un *feed-back* modifică informația ce i-a dat naștere. În funcție de personalitate și de starea de spirit, printre altele consecințe și ale contextului social, *feed-back*-ul definirii stării emoționale asupra acesteia ia o valoare sau alta. Sigur, nu stă în intenția noastră să punem semnul egalității între artist și om. Nu susținem că prin operă se pot reconstitui punct cu punct toate particularitățile psihologiei autorului ei. În același timp afirmarea unei disocieri radicale ar constitui un hazard impardonabil. Însă afirmăm cu tărie că există sfere corespondente — greu de depistat uneori, „deghizate“ — între personalitatea individului și opera acestuia, între om și artist.

Toate aceste „mecanisme“ au fost prezentate fatal în mod schematic — poate de aceea am avut tentația spontană de a le denumi astfel ! Pentru acest motiv, cu riscul de a deveni o obsesie, repetăm că manifestarea fenomenelor descrise se petrece, în marea majoritate, sin-

cron și se repetă de mai multe ori pînă la atingerea unei stări de echilibru — și acela de multe ori instabil. Revalorizarea operei de către receptor, de pildă, poate să nu înceteze niciodată datorită perpetuei modificări a personalității acestuia care, așa cum s-a văzut, joacă un rol hotărîtor în acest proces.

Fenomenul artistic ne apare acum ca *un proces viu, în continuă modelare și cvasi-infinit determinat*. Prin determinațiile sale ample și complexe fenomenul artistic ne apare ca *un proces organic legat de universal, un proces în interacțiune cu tot mediul său înconjurător și chiar cu istoricul său* (Teza II și III). El este un proces în același timp legat de *social* (starea spirituală în fața epocii plus comunicarea inter-umană), de *istoric* (organicitatea devenirii viziunii estetice pe baza operelor-concretizare a anterioarei viziuni) și de *individual* (alterarea dimensiunii normate, logic-descriptive în favoarea celei infralogice care exprimă personalitatea; principiul independenței relative a subiectului față de obiect). Cel puțin datorită legăturilor în social și individual, atît procesul creației cît și cel al receptării operei de artă sînt legate prin trainice și multiple rădăcini de viață, de schimbare. Putem afirma că *acțiunile feed-back-ului dau și caracterul vital al fenomenului artistic*, ca și neconținutul sa transformare. De aici se trage și principiul unicității operei de artă și, după opinia noastră, cel al unicității receptării ei indiferent dacă e vorba de același individ în contact cu aceeași operă însă în timpi diferiți, sau de diferiți indivizi ori opere.



Cu cît ne apropiem mai mult de clipa prezentă, în istoria artelor, se îndesesc exemplele de căutare și schimbare a concepțiilor formale despre opera de artă. Stilurile,

curente, manierele în ce privește conceperea expresiei artistice se schimbă în epoca noastră, putem spune, de la o zi la alta. Pe bună dreptate nu puțini autori vorbesc despre o criză a artelor privite în plan mondial. Această aproape obsedantă căutare a făcut posibilă, precum se știe, apariția și uneori atestarea unor exhibiționisme pur formale și absurdități neavînd mai nimic comun cu arta, cu esența ei — privită ca atitudine a subiectului în fața existenței — și pervertind ori degenerînd însăși înțelegerea sensului artei. În unele cercuri artistice din lume s-a ajuns la convingerea că toate sistemele formale tradiționale sînt perimate inclusiv, de exemplu, arta abstractă, *happening*-ul și alte forme de artă relativ recente !... După opinia noastră s-a putut ajunge la o asemenea concluzie datorită atenției prea mare, exagerate, acordată sistemului formal al expresiei artistice — în special sub aspectul schimbării lui radicale și mai puțin sub cel al perfecționării unuia anume — în detrimentul vădit al informației transmise. Deci o atenție mai mare acordată semnificatului față de semnificat, *cum* se spune față de *ce* se spune prin artă. În cazul exhibiționismelor formale semnificatul, respectiv *ce* se spune devine un pretext luat aproape aleatoriu sau dispare cu totul lăsînd loc desfășurării planului formal ce apare, de cele mai multe ori, absurd și frivol. Tema „morții artei” se poate strecura în gîndul nostru ! Sîntem departe de a nega progresul mijloacelor de exprimare artistică, îmbogățirea lor permanentă prin elemente sau chiar puncte de vedere fundamentale inedite ; de asemenea afirmația noastră nu se împotrivește necesității perpetuei transformări a concepțiilor formale corespondente ale unui gust artistic veșnic modificat în timp, așa cum s-a văzut în Tezele II și III. Extrem de rapida perimare a unei concepții formale înlocuită cu o alta care va muri tot atît

de repede, ca și cantitatea uneori îngrijorătoare de opere ce-și au punctul de pornire și finalitatea exclusiv în planul formal, ne indică faptul că, în multe cazuri, atenția este îndepărtată de la vorbirea despre existență, subiacentă sistemului formal al oricărei opere de artă autentice și valoroase, concretizatoare a atitudinii artistului în fața realității. Această regretabilă neglijare a scopului esențial al artei, în favoarea urcării pe pedestal a mijloacelor, văduvește creația de buna și străvechea sa nuanță filosofică, dându-i o amprentă artizanală.

Într-un veac în care înnoirile, în toate domeniile, se succedă cu o viteză din ce în ce mai amețitoare, a prezenta publicului opere de artă realizate în virtutea unei cu totul noi concepții formale, declarînd-o pe cea anterioară perimată, iar pe cea nouă ca „în spiritul vremii“, a determina publicul să adere la ea, fără vreun control sau demonstrație temeinică din care să reiasă că ea este aptă de a transmite o vorbire coerentă a autorului despre existență, este doar o chestiune de abilitate publicitară în ultimă instanță. O atare înlocuire rapidă și neargumentată poate fi opera unei manipulări a opiniei marelui public și a mizării pe ritmul său interior deschis la schimbări și alimentat de complexul fugii de banal. Mai grav este faptul că, de cele mai multe ori, maniera estetică anterioară este declarată perimată înainte ca marele public să poată ajunge la esențele pe care aceasta le vehiculează și chiar cu mult înainte ca, drumul de la sistemul formal la esențe fiind atît de des și ușor parcurs, marele public să-l declare banal ca experiență spirituală și, în consecință, sistemul formal neinteresant (dacă aceasta se produce vreodată). Este o chestiune de responsabilitate maximă a criticii. Întristător este faptul că, în unele părți, fenomenul artistic fiind puternic marcat de interese străine culturii, tocmai critica este aceea care ma-

nipulează trădindu-și propria demnitate. Este încă o fericire că aceste cazuri sînt destul de izolate ! Sigur că în rîndul specialiștilor expresionismul plastic, abstracționismul, suprarealismul, muzica serială etc. sînt ale trecutului, sînt „perimate“. Dăinuie, însă, opinia că acestea realmente sînt perimate, nu mai corespund simțirii moderne, că nici marele public nu are cum să se hrănească spiritual din ele, drept care, *cu orice preț*, trebuie inventată o nouă artă. Sîntem de părere că marele public este departe de a se fi „plictisit“ de experiența concepțiilor artistice citate mai sus — ba din contră, există încă serioase impacturi în ce privește înțelegerea acestor genuri de artă, posibilitatea publicului de a citi prin sistemul formal esențele. Atunci cînd un artist sau grup de artiști simt *realmente* necesitatea unei înnoiri a sistemului lor de expresie, fără a și-o impune programatic, sînt șanse mai mari ca rezultatul lor, să fie valabil și — mai devreme sau mai tîrziu — cerut și asimilat de marele public. Obsesia originalității riscă să frustreze opera de artă de menirea ei fundamentală : exprimarea unei atitudini în fața existenței. Reiese că actuala așa-zisă criză a artei este o criză doar a formei și, lucru deosebit de important de subliniat, o criză pe care *însăși lumea artei și-a provocat-o* obsedîndu-se de originalitatea formei în detrimentul esenței, imaginîndu-și că — asemenea unor specialiști — și marele public simte atît de des și acut nevoia de schimbare. Adăugăm că publicul dacă nu ajunge la esențele ce le transmite un sistem formal anume, atunci, într-adevăr va simți nevoia de schimbare. Dovada elocventă că publicul nu simte atît de acut pe cît se crede nevoia de schimbare, o constituie faptul că, în ce privește opțiunea publicului, coexistă atît de variate maniere de exprimare artistică. Dacă o nouă modalitate de expresie, un nou curent, va fi într-adevăr valoros, la un examen preten-

țios sau odată cu trecerea timpului se va menține printre opțiunile publicului așa cum, acum, se menține „erezia“ unui Beethoven, unui Racine, Van Gogh sau a atitor altora. Considerăm că toate revoluțiile concepției formelor în artă care au dăinuit, care sînt valoroase, s-au datorat unor imperative evidente (alt gust estetic reclamat de epocă), necesității resimțite de artist de a găsi un alt sistem de exprimare adaptat discursului său existențial inedit, și nicidecum ambiției creatorului de „a face altfel“, „ceva nou“ sau, dacă s-ar putea, de a deveni chiar promotorul unui inedit curent artistic, intrînd astfel în istorie.

Atenția fiind canalizată asupra formelor de exprimare, prin definiție mai concrete, mai materiale chiar decît ceea ce se exprimă, tehnica și știința s-a raliat demersului artistic în pseudocriza sa ca un binevenit ajutor. S-a sperat că planul concret-material al operei poate fi pus la punct cu ajutorul tehnicii și științei care, în mod firesc, operează cu materialul și concretul. Acest ajutor pare, într-adevăr, binevenit, dar nu atunci cînd sosește pe un teren spiritual în care fondul filosofic al operei de artă, caracterul său de discurs despre existență este lăsat în planul secund. O organizare formală a operei de artă pe temeiuri strict științifice abolește dorita sa caracteristică esențială de discurs despre existență. La baza oricărei valoroase organizări formale trebuie să stea imperative de ordin ideatîco-emoțional, viziunea interioară a artistului, pentru ca aceasta să poată fi comunicată prin formele respective și astfel lucrarea să fie ancorată prin *feedback-uri*, cum am văzut, în social, individual și istoric ; să fie ancorată în real, în viață în ultimă instanță. Cînd tehnica sau știința vine în ajutorul concretizării în operă a *viziunii interioare* a artistului despre existență, colaborarea este cum nu se poate mai binevenită. Dar faptul că, așa cum am arătat, se uită deseori necesitatea unei vi-

ziuni interioare-atitudine despre existență permite domeniului tehnicii înmixtiuni mai violente în domeniul artei cu conștiința esenței sale deja dizolvată, sfârșind prin a o mortifica. O asemenea hegemonică și tristă intervenție o considerăm a fi aceea a ciberneticii atunci când încearcă aplicații minuțioase și concrete în artă. Unul dintre apologeții acestei logodne sterile este cercetătorul Abraham Moles. În *Sociodinamica culturii* întreprinde cercetări de sociologia artei și culturii în spirit cibernetic, ajungând la concluzii folositoare cu care, în cea mai mare parte, sîntem de acord. În schimb, în *Artă și ordinator*, după unele analize interesante ale percepției estetice, ajunge la concluzii dintre cele mai nefaste pentru artă. Locul creatorului ajunge să fie luat de ordinator. În a treia atitudine estetică prin intermediul mașinii, A. Moles spune că într-o primă fază analitică a demersului — în care ordinatorul este pe post de receptor de artă — se pot stabili cu rigurozitate regulile de asamblare ale semnelor ce constituie caracteristicile stilului unei opere. Apoi mașina se transformă în creator artificial (faza sintetică a demersului și, „utilizînd secretele Frumosului“ obținute prin măsurătoare, încearcă să reproducă aceste procese de creație pe baza asamblării altor elemente furnizate de o sursă de imaginație echivalentă, în cibernetică, pentru Moles, cu o sursă de aleatoriu (gravă confuzie!). S-ar ajunge astfel la opere în stilul lui Ceaikovski avînd toate șansele, după opinia lui Moles, să fie superioare creației compozitorului, cel puțin din punctul de vedere al purității stilului¹. Sînt aici strecurate mai multe greșeli care fac ca demersul propus, ca și rezultatul său, să trădeze profund înseși ființa și rostul artei.

¹ Abraham Moles, *Art et Ordinateur*, Ed. Casterman, 1971, p. 81—85.

1. Caracteristicile stilistice ale unei opere nu pot fi deduse prin mijloace statistice — cum dorește Moles (p. 81) — pentru simplul motiv că valoarea, cel puțin pe tărîm artistic, nu are nimic comun cu cantitatea.

2. Pe o matriță sintactică (constantele stilistice) extrasă dintr-una sau mai multe opere, nu se pot asambla elemente morfologice de valori neprevăzute de autorul matriței. Există, în cazul operelor de artă autentice, o legătură organică, o interacțiune între planul morfologic și cel sintactic.

3. Imaginația nu poate fi substituită de un generator de aleatoriu deoarece ea este complex determinată, la nivelul personalității creatorului, de aceiași factori care determină și caracteristicile stilistice.

4. Din acest demers poate rezulta o creație superioară modelelor reale numai sub aspectul exploatării cîmpului de posibilități ale legăturilor între elemente¹. A. Moles uită că un artist autentic înainte de a fi obsedat întru realizarea unei caleidoscopice îmbinări de elemente formale simte nevoia existențială de a-și exprima o atitudine în fața realității. Înainte de a dori să jongleze cu atomi de expresie, se confesează prin întreaga expresie artistică.

5. Oricum ar fi noua para-operă artificială, ea rămîne neinteresantă, nefiind o mărturie umană a relației cu existența, ci o rece virtuozitate anonimă.

Și în a patra atitudine estetică a computerului descoperim un element mortificator al ființei artei. Potrivit acestei atitudini posibile, mașina preia o idee de compoziție și o dezvoltă în sensul amplificării complexității. Aceasta deoarece omul ar fi prea slab pentru a dezvolta ideile sale ; ele solicită o forță supraumană. Considerăm

¹ Abraham Moles, *op. cit.*, p. 85.

la fel de dăunătoare pentru artă și această poziție, deoarece :

1. S-a dovedit că nu complexitatea dezvoltării unei idei este un țel valoric în artă, ci, printre altele, expresivitatea concretizării ei — ceea ce este cu totul altceva (ba chiar opus).

2. Chiar dacă artistul alege secvențe din complexa desfășurare a ideii oferite de mașină (cum procedează Xenakis ¹), rezultatul va fi tot artificial deoarece, cum am văzut în Teza I, ideea (viziunea ce o exprimă) se desăvârșește și prin *feed-back*-ul operei-în-curs-de-constituire (desfășurarea ei) asupra acesteia. Pe de altă parte nu putem confunda ideea de compoziție pe care Moles recomandă să o introducem în ordinator cu viziunea interioară-concretizare a atitudinii artistului în fața existenței. Dintru început ideea de compoziție vizează cu precădere un plan formal de pe poziții abstracte.

A cincea atitudine estetică a computerului instaurează producerea artei permutațională. Pe scurt, această metodă constă în exploatarea de către mașină a unui câmp (imens !) de posibilități de combinare a unor elemente (vizuale, sonore etc.). „Secvența de reguli“ după care această combinare va avea loc este dictată mașinii de către operator (urmașul artistului de azi !) sub forma unui algoritm. De asemeni repertoriul este format din simbolurile elementelor ce vor fi combinate. Avem de a face, deci, cu un „joc delicios de mandarine“ din care pot ieși, de pildă, după Kircher, din combinația a cincizeci de cuvinte un număr de „produse artistice“ format din 67 de cifre. Abraham Moles, pornind de la ideea că opera de artă trebuie să capete o valoare socială — fapt

¹ Abraham Moles, *op. cit.*, p. 85.

strîns condiționat de difuzarea ei, susține că, spre deosebire de copie care fatal se degradează, acest deziderat se poate satisface în condiții optime doar prin arta permutațională deoarece aceasta oferă o multiplicitate de forme *noi* pornindu-se de la un număr limitat de forme. Același autor mai argumentează în favoarea artei permutaționale arătînd că se sprijină pe :

— alegerea elementelor ce vor fi combinate --- demers ce ține de senzualitatea ambianței și care reflectă „o orientare a artistului către lume, o sensibilitate analitică, o opțiune personală”¹ ;

— procedeul combinatoriu — un proces ce aparține exclusiv intelectului.

Tocmai aici întrezărim și motivele principale care ne fac să considerăm ca incompatibilă cu arta această metodă de a fabrica forme :

Este adevărat că alegerea elementelor ce vor fi combinate ține de sensibilitatea „artistului“-operator, că ea este o opțiune personală, dar acest lucru nu ne poate convinge că am avea de-a face cu o *prelucrare sensibilă a realității*, cu o *interpretare* a sa, cu o *atitudine* în fața ei, în sfîrșit cu o *meditație* avînd ca temă secvența existențială respectivă. Opțiunea de mai sus ne apare mai curînd ca un gest cu o semnificație de arie restrînsă. Este vorba, în acest gest opțional, de o manifestare cu nuanță egocentrică fixistă — deci și superficială — a sensibilității individului. Or, monumentele cu adevărat valoroase ale artei de pînă acum s-au dovedit a fi rezultatul manifestării sensibilității individului (și nu numai a ei) în *interacțiune cu ambianța*, într-o tensiune ce a atins une-

¹ Abraham Moles, *op. cit.*, p. 101.

ori nuanțe paroxistice sau de înălțare sublimă, neputînd fi asemuite cu o simplă extragere preferențială de elemente.

Dar să trecem peste acest punct și să presupunem că „artistul” — operator folosește elementele ca simple unități morfologice de limbaj lăsînd pe seama organizării sintactice (combinația lor) transmiterea unei atitudini existențiale. În cazul artei permutaționale organizarea sintactică ar fi opera algoritmului combinatoriu. Dar acesta este un produs exclusiv al intelectului, găsit pe căi abstracte. Reiese că organizarea sintactică a viitoarei „opere” se efectuează după legi care nu sînt rezultante ale interacțiunii dintre secvența de existență devenită temă și artist, și cu atît mai puțin rezultante ale unei stări emoționale provocate de temă și modificate succesiv de personalitatea creatorului cu toate determinațiile sale, simțul estetic etc. Subliniem că, desigur, ideea cutărei sau cutărei metode de combinație, ținînd de personalitatea operatorului și chiar de o oarecare atitudine a sa față de natura și valoarea elementelor de combinat, prin algoritmul combinatoriu ce va fi programat în ordinator nu ne poate exprima o atitudine existențială de esență în legătură cu tema deoarece acesta pornește de la nivelul de principiu abstract și abia ulterior se concretizează formal. Am văzut pe parcursul Tezei I cum la baza unei opere există viziunea sa interioară *sub aspect formal*, și cum este cu neputință să se pornească de la abstract-teoretic; aceasta pentru simplul motiv că o stare infralogică — punct de sprijin major în creație — nu poate fi tradusă în abstract-teoretic, că ea nu poate fi concretizată în concept.

Dacă am trece și peste acest argument — presupunînd că „artistul”-operator gîndește o anumită structură formală în funcție de care deduce algoritmul necesar —

ne-am opri, de astă dată implacabil, la faptul că numai primul exemplar ar fi autentică meditație existențială a artistului, în vreme ce următoarele configurații formale găsite de calculator nu ar mai putea fi investite cu calitatea de discurs (al cui ?) despre lume. Sensul nobil al artei se pierde ! Este evident faptul că, în arta permutațională, punctul de atracție îl constituie *cantitatea și ineditul noilor posibilități de combinație* de elemente avînd drept scop cel mult o desfătare superficială, amuzantă, asemenea aceleia pe care o încercăm atunci cînd privim în lumină printr-o prismă pe care o rotim și ai cărei pereți interiori sînt căptușiți cu oglinzi avînd între ele cîteva cioburi colorate.

Încrederea lui Abraham Moles în însușirea computerului de a face artă, ca și în calitatea artistică a produselor sale, merge mult mai departe.

Pe baza unui studiu al deformării succesive prin distorsiuni ale unei imagini, efectuat cu ordinatorul de L. Mezzei la Universitatea din Toronto, Moles arată că se pot degaja din imaginile respective semnificații expresioniste¹. De asemenea afirmă că, în „arta“ făcută cu ordinatorul poetul dă, un sens formelor materiale abia după ce acestea au fost furnizate de mașină potrivit algoritmului combinatoriu programat.² Considerăm că o asemenea artă ține de cel mai perfect estetism, de cea mai crasă superficialitate din punct de vedere artistic. În ea vedem semnele morții gîndirii artistice de profunzime, întrezărind nefasta tendință de înscăunare a gratuității. Este în această „artă“ o condamnată pladoarie pentru demersul creativ nesusținut de sens, neînchinat unui sens. Dacă în lume în general și în artă în speță, de-a lungul

¹ Abraham Moles, *op. cit.*, p. 189.

² *Ibidem*, p. 138.

truditei istorii a omului de la cavernă la zborul avântat, de la dependența anxioasă pînă la libertatea demnă, nu ar fi tronat decît „deliciosul joc al mandarinilor“ de a atribui sensuri unor forme lipsite de sens, atunci evoluția spiritualității omenirii ne-ar apărea ca un fenomen cu totul absurd. Este, credem, inutil să mai expunem ideea, adevărul, potrivit căruia spiritualitatea umană s-a dezvoltat pe baza cunoașterii — parcurgerea drumului de la fenomen la esență, la sens — transmiterii și dezbaterei acestei cunoașteri prin toate mijloacele, inclusiv prin artă.

Arta permutațională reînvie mitul cimpanzeului creator. Reconsiderînd silabele ca obiecte — puse de-a valma ca într-un sac — geniului poetic al viitorului îi va rămîne doar sarcina de a le asambla „privîndu-se grijuliu de inteligență“, ascultînd doar de algoritmul dirigiuitor al regulilor de asamblare. Lucrurile stau mai rău decît în cazul „artei poetice“ dadaiste potrivit căreia se extrăgeau, la întîmplare, cuvinte dintr-o pălărie. Fără a avea vreo regulă de asamblare, prin insolitul și absurdul formei, dar mai ales prin însăși metoda de creație, dadaismul „vorbea“, aducea cu sine semnificații estetico-sociale dintre cele mai profunde. Arta permutațională pretinde să „vorbească“ prin formele sale, asamblate după o mecanică abstractă, și care se referă exclusiv la asamblarea lor și atît. Reiese că în vreme ce dadaismul vorbește prin metoda de a obține forme care nu spun nimic, arta permutațională încearcă să vorbească prin însăși formele elaborate care rămîn mute în plan filosofic.

La pagina 144 a aceleiași lucrări, găsim sugerarea ideii potrivit căreia permutaționalismul, folosind literele ca elemente de combinat, poate răpi creației literare chiar unitatea ei structurantă : cuvîntul. În „literatura“ permu-

tațională se pot întrebuița cuvinte artificiale... Cit de ușor și cu cât necugetat entuziasm explozia rațiunii se îndreaptă nimicitor către propria ei temelie — concep-tul! O aducere a literaturii la neconceptualitatea speci-fică elementelor structurante ale muzicii? La ce bun? Strălucitoarea coroană cu filigranul emoției umane ce stă pe fruntea ființei muzicale riscă, după calculele lui Moles, să fie înlocuită cu o tinichea de tablă executată de o ștanță mecanică și avînd dimensiuni atît de pre-cise, preconizate și ușor de cunoscut încît simbolizează dependența umană.

Toate aceste opinii îl împing pe Abraham Moles să mai susțină, printre altele, că, de exemplu o catedrală gotică¹, de-a lungul secolelor a fost consumată de pri-valorii ei, mai cu seamă de numărul impresionant de tu-riști ai epocii contemporane, cu toții luînd în posesie imaginea catedralei prin intermediul nelipsitului aparat de fotografiat. Valoarea unui obiect artistic este consu-mată prin banalizare datorită contactului cu publicul. Poate că există mulți care după ce au văzut Palatul Dogilor de la Veneția păstrînd și o poză de-a lui acasă, în-tr-un album sau pe noptieră, ilustra clădire nu-i mai atrage cu nimic — e banală! Totuși acest lucru nu ne poate autoriza să pledăm în favoarea ideii consumării va-lorii artistice prin receptare și în consecință să considerăm opera de artă, cum face Moles, ca „o eroare a societății contemporane” și respectul față de aceasta ca fiind o atitudine desuet-romantică. Moles uită că generațiile ce vor veni vor avea în continuare de extras semnificații valoroase despre modul de a gîndi și a simți al epocii în care a fost creată clădirea cu pricina, chiar dacă am accepta că contemporanii noștri, după ce au fost odată

¹ Abraham Moles, *op. cit.*, p. 257.

stăpiniți de emoție la contactul cu opera arhitecturală în cauză, au considerat-o banală datorită consumării valorii ei. Valoarea artistică nu se consumă, ci se receptează rămânând tot atât de întreagă și pentru un al doilea receptor! De aceea capodoperele nu „păreau ordinioară eterne“, cum se exprimă Moles, ci *sînt* eterne. Sensurile lor pot fi acceptate la un moment dat sau nu, pot fi înțelese într-un fel sau altul, dar ele *există* și fac parte din tezaurul spiritual al omenirii, din devenirea omului. Operele de artă ale trecutului, marele muzeu de artă al omenirii — cronică fidelă a frământărilor sufletul uman în fața existenței — nu trebuie închis, așa cum proclamă Moles¹. Nimeni nu are dreptul să o facă! Dacă Moles ar fi, prin absurd, ascultat în recomandarea de a închide muzeele și de a considera arta veacurilor trecute ca un imens cimitir, am văduvi generațiile ce vor veni de cunoașterea propriilor lor rădăcini spirituale. Iar dacă am proceda acum în exclusivitate la arta permutațională, la jocul ei gratuit de forme, am distruge, implicit, o verigă din lanțul devenirii spirituale a omenirii, neîmpriind în memoria artistică a lumii spiritualitatea prezentă. Considerăm că nici o gândire înțeleaptă nu se poate opune noului, creării de noi arte mai adecvate noii sensibilități, cum cere Moles, dar este cert că o atare gândire nu poate vedea soluția în deliciosul joc infinit al formelor oferit de „arta“ permutațională, sau în desenele cărora i se pot atribui semnificații anume, în „arta“ făcută de mașină, pentru falsul motiv că o capodoperă e anacronică, consumîndu-se datorită înțelegerii...

Chiar la începutul cărții invocate, ca un semn nefast, pornind de la un desen executat de ordinator și reprezentînd un nud, A. Moles se întreabă tendențios dacă nu

¹ Abraham Moles, *op. cit.*, p. 261.

cumva ar trebui desființate academile de desen. Să luăm, de pildă, mina stângă a omului reprezentat în acest desen. Degetele nu sînt înfățișate unul cîte unul. Avem de a face, ca și la nivelul întregului desen, cu o stilizare, o globalizare a formei în favoarea mișcării ansamblului. Dacă desenul ar fi fost realizat de un om, tratarea plastică de care am pomenit ar fi putut fi interesantă deoarece ar fi fost, în mod indubitabil, rezultanta unei stări de spirit, unui anume fel a vedea și simți lucrurile în funcție de personalitatea creatorului și în contextul determinațiilor epocii sale. Tratarea plastică ne-ar fi vorbit, în ultimă analiză, despre o epocă și o stare spirituală. Aceeași tratare plastică, dar rezultantă a unei ecuații matematice este neinteresantă. Privitorul neavizat poate, eventual, încerca emoții în fața unei creații artificiale, îi va atribui sensuri etc. El va cădea într-un fals inadmisibil, deoarece semnificațiile și stările îi vor aparține exclusiv și nu va fi vorba de *comunicare între oameni* despre existență. Poate înșela faptul că la receptarea unei opere permutaționale personalitatea receptorului este mai liberă în atribuirea de sensuri. Se uită, însă, că este vorba și de o izolare spirituală a individului. Atribuirea exclusivă a propriei personalități operei-joc de forme, oprește dezvoltarea acesteia prin artă deoarece receptorul nu primește prin operă valoare spirituală, ci numai și-o proiectează pe a sa. Spiritualitatea se desăvîrșește numai în contact comunicațional (intrare și ieșire de informație) de valori spirituale (semnificații, acea vorbire despre existență subiacentă oricărei opere de artă valoroase), deoarece omul este un animal eminamente social. Acest contact comunicațional de valori spirituale, cum am văzut, este cu neputință prin intermediul „artei” permutaționale. Într-un asemenea fel de „artă” avem de a face, în mod paradoxal, doar cu ceea ce în

arta adevărată se numește semnificant ; semnificația urmează să fie atribuită ulterior nefiind comunicată, căci mașina „nu poate decât să materializeze și să spațializeze semnificantul ; idealitatea temporală a semnificației este pur umană”¹. Iar închiderea academiilor de desen echivalează cu crima de a interzice jamenilor de a-și însuși tehnicile ce-i vor ajuta să se exprime, să comunice cu semenii întru desăvîrșire prin unul dintre canalele consacrate în acest sens de milenii : forma grafică.

Poate că din punct de vedere formal (al eficienței receptării) ordinatorile vor avea izbînzii mai mari decît oamenii. Dar sub aspectul tentativei de desăvîrșire a spiritului uman plămădirile artificiale nu vor atinge nici pe departe valoarea demersului creativ omenesc. „Poezia (și arta în general — *n.n.*) nu este o combinație autonomă de semne, ci emoții, sentimente și pasiuni profund umane, cristalizate în idei prin intermediul vorbirii (sau al formelor în general — *n.n.*). Mașinile nu pot face poezii, pentru că nu suferă cînd se defectează și nici nu se bucură cînd funcționează. Superioritatea definitivă a omului față de orice mașină constă în capacitatea sa de a-și transforma experiența și neliniștile în idei”².

Este acum limpede cum pseudocriza de forme din artă a făcut posibilă apariția unui asemenea ajutor din partea științei și al tehnicii, care, la scară mare, devine factor mortifiant al înseși ființei și menirii artei. Henri Wald spune în acest sens, cu mult adevăr, că „performanțele electronicii atrag oamenii mai mult spre materialitatea culturii decît spre spiritualitatea ei, semnul capătă o importanță mai mare decît semnificația. Mijloacele scapă de

¹ Henri Wald, *Homo significans*, Ed. Enciclopedică Română, București, 1970, p. 70.

² *Idem*, *Limba și valoare*, Ed. Enciclopedică Română, București, 1973, p. 63.

sub stăpînirea scopului“¹. Este exact ce se petrece în „arta“ permutațională. Dizertînd despre obiect „știința îndreaptă atenția oamenilor în afara lor, în vreme ce arta (fiind o rezultantă a *reacției omului* în fața existenței — *n.n.*) le îndreaptă atenția spre ei înșiși“. Or, reiese că dezvoltarea preponderentă a cunoașterii externe duce la înstrăinarea de sine, de valorile și idealurile umane. În vreme ce „prin artă, omul se reîntregește, reactivîndu-și sensibilitatea amenințată de hipertrofierea intelectului“². Este evident cum un amestec atît de accentuat al științei în artă duce la ghidarea atenției către exterior, către forme în speță, la abolirea valorilor spirituale, specific umane, împingînd abia acum arta spre adevărata criză. De aceea considerăm că acordarea unei prea mari atenții crizei formelor poate naște o fatală criză a artei : cea a spiritualului. Poate că urgența cea mare nu stă exclusiv în găsirea unor alte sisteme formale mai adecvate noii sensibilități receptive — tentativă ce a eșuat în abolirea semnificațiilor. Urgența este mai curînd reabilitarea deplină a valorii semnificației. „Societatea contemporană are însă nevoie nu de o cultură *fără* semnificații, ci de o cultură cu *alte* semnificații, mai potrivite cu stadiul actual al dezvoltării omenirii“³.



Concluzia majoră a primei părți se arată a fi aceea că fenomenul artistic — în care reunim atît creația cît și receptarea ei — este un proces *viu, organic și cvasi-in-finit determinat* (p. 150). Numărul enorm de determinatii, ca și felul în care ele acționează, scapă posibilităților

¹ Henri Wald, *Limba și valoare*, Ed. Enciclopedică Română, București, 1973, p. 135.

² *Ibidem*, p. 164—165.

³ *Ibidem*, p. 36.

reale de investigație, rămânând într-o umbră de inexplicabil. Parcă cuvîntul *inspirație* concretizează strădanțiile de a desemna o mulțime imensă de determinații cu neputință de controlat, care concură la prelucrarea informației inițiale în scurgerea ei prin lanțul comunicațional al fenomenului artistic. Dar explicarea conceptului de „inspirație” a fost mereu echivocă. Nu este locul aici să facem o nouă tentativă de a stabili exact înțelesul acestui termen. El rămîne, fatalmente, învăluit de un oarecare mister. Un pas important îl considerăm a fi acela că acceptăm „inspirația” ca desemnînd determinațiile fenomenului artistic ce ne sînt mai greu, sau imposibil de cunoscut. Așezăm, deci, la baza fenomenului creației și receptării artei principiile determinismului materialist-dialectic. Faptul că sînt inaccesibile analizei concrete și cunoașterii noastre o sumă de determinații ne poate îngădui să le numim, generic, „inspirație”; dar nimic nu ne autorizează să o considerăm, pe aceasta din urmă, ca fiind de origine supranaturală, mistică în speță sau absurdă. Marele merit al unei cercetări comunicațional-cibernetice a fenomenului artistic este acela că a pus în lumină principiul interacțiunii dintre elementele sale componente, al determinațiilor fenomenelor ce-l animă. Marele risc, fatal, al unei minuțioase *aplicații* cibernetice întru realizarea (mimarea) unui lanț comunicațional artistic constă în imposibilitatea de a ține cont, de a introduce în ecuație, tocmai concretețea de neatins a multor determinații dezvăluite de cercetarea cibernetică a unui real fenomen artistic. De aceea ne pronunțăm pentru o cercetare *în spirit cibernetic* a artei și mai puțin pentru o aplicare minuțioasă, totalitară — mergînd pînă la înlocuirea creatorului printr-o mașină — a ciberneticii în artă.

„Misterul“ creației devine pentru noi mister datorită neputinței de a cunoaște *toate* resorturile intime ale unui anume fenomen artistic. Dar, ne putem întreba : la ce bun să le cunoaștem ? La ce ne-ar ajuta ? Scopul artei este, în fond, de a realiza comunicarea interumană. Or, acesta a fost atins dintotdeauna cu rezultate dintre cele mai frumoase. Cunoașterea concretă, amănunțită a „laboratorului intim“ — a tuturor determinațiilor — nu ar fi de folos decât unei eventuale reconstituiri artificiale fidele a creației. Dar o atare reconstituire, prin absurd fidelă, este neinteresantă deoarece ar însemna comunicație între om și mașină, nu interumană. S-ar putea replica : o atare cunoaștere totală a determinațiilor ar putea îmbunătăți procesul de creație al artistului. Îmbunătăți, în ce sens ? Această „îmbunătățire“ ar constitui o imixtiune. O imixtiune alterantă a calculului impersonal, rece, exterior personalității artistului în însăși lumea vie, naturală și spontană a creației avînd drept măsură valorică propria sa entitate, nefiindu-i necesară vreo raportare valorică la un element exterior ei. De aici și ideea potrivit căreia nu este necesară în creație existența unei scări valorice universale. Un act artistic nu poate fi „greșit“ ; așa-zisele „greșeli“ fac parte din însăși expresivitatea sa, din discursul său către semenii celui ce l-a creat. Într-un fenomen de creație dat, determinațiile acționează într-un anume fel. Rezultanta ne poate plăcea sau nu, dar important este ca aceste determinații să acționeze liber ; numai așa opera de artă respectivă reprezintă mărturia interacțiunii dintre personalitatea creatorului, cu toate determinațiile sale estetice și extraestetice, și secvența din existență devenită temă. Pentru integritatea fenomenului creației și al receptării, orice intervenție din afară în resorturile lor intime, sprijinită pe cunoașterea totală a determinațiilor lor, devine inoportună. Cunoașterea to-

tală a determinațiilor devenirii unui fenomen artistic se arată a fi nefolositoare. Desigur, cunoașterea *unor* factori determinanți esențiali și evidenți poate ajuta la înțelegerea unui fenomen artistic. De asemeni, cum s-a văzut, de mare importanță este numai faptul că devenirea unui fenomen artistic se sprijină pe principiul determinațiilor materialist-dialectice. Cunoașterea în speță a tuturor acestor determinații este pe cât de nefolositoare, pe atât de imposibilă. Să lăsăm, dar, să acționeze nestingherit „misterul” artei rămânând convinși că nu e un mister, ci însăși ființa și rațiunea sa de existență, intangibilă și sublimă. Ființă și rațiune de a fi a artei prin care omul vorbește semenilor despre sine și despre relația sa cu ei, discurs complementar cu cel al științei în care omul vorbește oamenilor despre ce-l înconjoară.

PARTEA A DOUA
**Critica de artă—dimensiuni,
funcții și metodologie**

Preliminarii

În prima parte a lucrării ne-am ocupat de fenomenul artistic înțeles ca traiect corectiv al informației de la sistemul Existență (E — secvență din existență devenită temă a operei de artă), trecînd prin sistemul Artist (A), Operă (O) și ajungînd la sistemul Receptor (R — publicul) care o tezaurizează, re-valorizat în imagine interioară asupra creației — O'. Doi mari timpi ai acestui fenomen ne-au atras atenția în mod special: fenomenul creației artistice și fenomenul receptării operei de artă. Scrutînd fenomenul artistic (creație și receptare) în spirit cibernetic, am constatat că este un fenomen eminamente *comunicațional*, un proces *viu, organic, legat de universal*, un proces *dinamic, dialectic* prin excelență, *informațional*, *guvern timer în mare măsură de feed-back-uri*, în sfîrșit că fenomenul artistic este *cvasi-infinit* determinat. În fiecare gest artistic, în fiecare moment al recepționării unei opere intră în joc, cu acțiune directă, o mulțime de determinări corelîndu-se reciproc, echilibrîndu-se reciproc și stînd la temelia a ceea ce numim stare de spirit, inspirație, personalitate etc.



Odată privind fenomenul artistic în acest mod, se naște o problemă dintre cele mai importante: care va trebui să fie *raportul dintre teorie și fenomenul artistic*.

Dintru început se impune o specificare, anume, aceea că apropiem pînă la limita maximă conceptul de estetică cu acela de critică, conceptul de teoria artei cu cel de critică de artă. Vedem aceste două discipline ca fiind aproape inseparabile. Aceasta nu numai datorită faptului că unui critic de artă îi sînt necesare, ca bază obligatorie a pregătirii sale, pe lîngă cunoştinţe de istoria artei şi cunoştinţe de estetică (specială, adică a artei în care-şi exercită direct profesia, ca şi de estetică generală). Dar şi un estetician, chiar dacă face estetică generală, nu poate fi absolvit atît de cunoştinţe de istoria tuturor artelor, cît şi de cunoştinţe de estetică specială a artelor. Atît pentru critic, cît şi pentru estetician materiile fundamentale sînt aceleaşi. Şi cunoştinţele care nu sînt direct obligatorii, dar au devenit indispensabile pentru practicarea corectă a celor două profesii, sînt aceleaşi; e vorba de cunoştinţe: filosofice, sociologice, psihologice, politice, teologice şi atîtea altele printre care, mai nou, şi cibernetica. Baza de cunoştinţe fiind, în genere, aceeaşi, diferenţele dintre estetician şi critic ne apar ca ţinînd mai mult de proporţia în care ele sînt folosite în demersurile respective şi în special de ţinta finală a acestora. Ţinta finală a esteticianului va fi elaborarea de principii general-abstracte, în vreme ce a criticului va fi analiza unui anume obiect artistic. Dar pînă a ajunge la general-abstract împingînd uneori lucrurile pînă în domeniul filosofiei pure, esteticianul trebuie să treacă prin faza analizei unui material existent care nu este altul decît opera (operele) de artă. Înainte de a fi estetician sau chiar filosof, esteticianul va fi critic de artă. Aici se profilează principalul motiv pentru care apropiem atît de mult estetica de critica de artă. În plus, un critic de artă care se cantonează la analiza obiectului, fără a introduce în demersul său şi mo-

mentul sintezei, momentul abstractizării, al ajungerii la principiul estetic atingând astfel ceva din esența operei cercetate, riscă să iasă din rîndurile celor ce gîndesc arta, fiind mai curînd bun de înrolat în rîndurile ce le-am numi ale „perspicacilor reporteri de idei“. Iată, deci, că și criticul devine, măcar într-un moment al demersului său, estetician. Dealtfel se știe cît de importante și prețioase sînt analizele la obiect ale unor opere de artă efectuate de esteticieni. La fel se știe și faptul că mulți autori ai unor lucrări fundamentale de estetică au început prin a face critică de artă. Nu credem că există mulți critici cu adevărat valoroși care să nu fi lăsat măcar scurte eseuri de estetică. Diferența constă în faptul că în vreme ce esteticianul scrie în special studii ce-și propun să dezbată principii, abordînd în subsidiar, pentru economia acestora, sau sporadic în scurte articole din presă, analize concrete ale operelor de artă, criticul scrie în principal analize la obiect (cronici, recenzii) și mai puțin frecvent studii de teorie. Diferența o vedem a fi una cantitativă și nicidecum calitativă. Spunem aceasta deoarece *valoric* o lapidară referire teoretică vizînd principii generale, făcută în cadrul unei simple cronici de către un profund și talentat critic, poate fi mai importantă decît un tom de cîteva sute de pagini conținînd doar disertații abstracte nesemnificative. Vedem, deci, principiul estetic abstract nu numai ca pe o poziție metodologică a criticului de artă, dar și ca o țintă finală a demersului său analitic față de obiect.

Sperînd că punctul nostru de vedere în ce privește micșorarea la maximum a distanței dintre estetică și critica de artă va fi acceptat de cititor (măcar pe parcursul lecturării acestei cărți), putem acum aborda raportul dintre teorie — estetică și critică — și creație.

Am afirmat în încheierea primei părți că nu pot fi cunoscute în totalitate determinațiile ce stau la baza feno-

menului artistic, și mai ales *cum* acționează ele de la caz la caz. Tot acolo am afirmat că o asemenea cunoaștere n-ai nu ar fi folositoare. Dacă ar fi cunoscute toate determinările și modul lor de acțiune, atunci ne-am putea explica, punct cu punct, geneza actului artistic și a receptării operei. În schimb, pentru a le înțelege este necesar, am mai spus, să fie cunoscute câteva determinări care, dealtfel, se pot face simțite, la vedere, în însăși opera cercetată. Reiese că demersul teoretic poate și trebuie să cunoască CE spune o operă de artă, apoi CUM „vorbește” ea și în mult mai mică măsură, niciodată complet, DE CE se degajă aceste semnificații și nu altele, DE CE au fost ele în acest fel și nu în altul transmise. Se întrevede o fatală zonă inaccesibilă a obiectului criticii. Această zonă se arată a fi tocmai planul *cauzelor* fenomenului artistic. Asistăm la o inevitabilă îndepărtare a demersului estetic de ceea ce putem numi știință. Unul dintre motivele care face să persiste pe alocuri semnul egalității între critica de artă și știință (afară de orientarea „tehnicistă” investigând fără voia sa doar latura unei opere care nu constituie valoare estetică) este acela că determinările majore ale actului artistic pot fi accesibile fără echivoc, lăsând senzația unei anume cunoașteri prin artă. Dar această cunoaștere (a determinărilor evidente prin operă) simplistă și superficială — de pildă: prin sculpturile sale ne dăm seama că Michelangelo, adevărat renașcentist, prețuia frumusețea umană, sau că, prin pieșele istorice, Shakespeare se arată a fi un mare patriot etc. — este departe de a constitui valoarea artei, sensul ei. Cunoștințe de tipul acesta țin mai mult de informația logic-descriptivă a obiectului. Dacă arta s-ar rezuma aici, critica ar putea fi o știință, e drept, rudimentară și nefolositoare. Ea ar „explica”... lucruri cunoscute de mai toți! Numai că adevărata valoare a artei se constituie prin nu-

anțele care se „brodează“ pe marginea acestor semnificații centrale. Iar geneza nuanțelor semnificațiilor ne este inaccesibilă, împiedicându-ne să decretăm exacte „descifrările“ lor. „Descifrările“ acestor nuanțe de semnificații țin mai mult de infralogic, de emoțional, sărăcesc în momentul conceptualizării și, fiind ghidate de o logică cauză-efect inaccesibilă nouă, ele reprezintă un gest activ de atribuire din partea noastră. Vom afirma că adevărata valoare de cunoaștere prin artă nu stă în cunoașterea determinațiilor ei (cele ale nuanțelor de semnificații inaccesibile, iar cele ale semnificației centrale neinteresante), ci mai curînd în gestul atributiv de re-valorizare subiectivă (Teza I), un gest, în ultimă instanță, al cunoașterii de sine. Aici trebuie căutat sensul major al criticii.

Prin zona de „mister“ a originii sale, opera de artă oferă un fascicul de informații nenormate, nerestrictive ce constituie factori declanșatori ai dezvoltării unor semnificații din partea receptorului. Întrevedem în artă cîmpul de desfășurare a personalității, principiul libertății față de obiect. Bineînțeles e vorba de nuanțe foarte fine ale acestor termeni ; desfășurarea personalității în libertate față de obiect are loc cu o toleranță mai mare sau mai mică, totuși, în jurul unor parametri. Dar, în același timp, am spus că întreg fenomenul artistic ascultă de un număr impresionant de determinații venind din direcții nebănuite și imposibil de surprins în totalitate. Reiese că în demersul artistic subiectul este relativ liber față de particular (relația cu obiectul) și dependent față de universal (totalitatea determinațiilor). Pe cînd în cercetarea științifică subiectul este dependent de obiect (vezi D. D. Roșca — *Existența tragică*) și relativ liber față de universal. În artă legătura sistemului subiect-obiect cu universalul se face prin subiect, în vreme ce în știință se face prin obiect. De aceea omul de știință va avea grijă

să-și încadreze obiectul, prin cunoaștere, într-o perspectivă cit mai universală, apropiindu-se de adevăr, iar artistul va aspira el însuși către universal, apropiindu-se de sine. În știință se merge spre universal prin explicarea obiectului cu ajutorul informației normate, univoce, raționale, în vreme ce în artă se aspiră spre universal prin atitudinea subiectului concretizată în informație estetică, nenormată, plurivocă (Teza I — polisemantizarea informației logic-descriptive), emoțională. Dacă în știință eventuala apropiere de universal este de necontestat, evidentă pentru cel ce receptează demersul respectiv, indiferent de personalitatea acestuia, în artă apropierea de universal a unui artist nu are nici o semnificație dacă nu este recunoscută de receptor, dacă el nu îi atribuie demersului respectiv această calitate, alăturându-i-se. Tocmai datorită acestei labilități a informației estetice, datorită plurivocității ei, a libertății acordate subiectului receptor, criticii de artă îi revine un rol de mare delicatețe și importanță. Subliniem de la început că greșeala fatală a criticii ar fi să restrângă câmpul semantic liber specific comunicării artistice, de care beneficiază receptorul întru desfășurarea personalității sale. O atare tentativă de a decodifica opera de artă, cu aerul de a prezenta lectura semnificațiilor ce o are ca unica „adevărată“, înseamnă, în fond, „a o recodifica, mai exact, a o supracodifica, anagramându-i mesajul pentru simplul motiv că producerea artei nu este o chestiune de inginerie“¹. Nu putem spune numai despre *anume* semnificații ale unei opere că sînt cele adevărate. Toate semnificațiile pe care le găsesc *toți* receptorii conțin adevăr pentru aceștia. Căci semnificațiile unei opere — ima-

¹ Andrei Pleșu, *Călătorie în lumea formelor*, Ed. Meridiane, București, 1974, p. 22.

ginea ei internă „tezaurizată“ de receptor, re-valorizată de acesta — reprezintă o *înfăptuire comună* a artistului și a celui cărui i se adresează. De bună seamă că există o zonă comună a diferitelor semnificații desprinse de receptori. Este evident că actul critic, nedorindu-se restrictiv, nu poate totuși adopta o poziție neutră față de această varietate de lecturi posibile. De aceea, mai întâi reliefând zona comună de semnificații, va contribui la combaterea proliferării lecturilor kitsch, vulgarizatoare, anecdotice. Zona comună a semnificațiilor poate fi numită *constantă* a operei. *Valoarea* operei o vedem a fi capacitatea ei de a activa receptorul întru a-i găsi semnificații. Iar *universalitatea* operei ține de amplitudinea semnificațiilor ; ea este direct proporțională cu valoarea operei și determină mărimea zonei comune. Se profilează sensul criticii de artă. În primul rând ea poate pune în lumină valoarea operei — puterea acesteia de a activa receptorul întru a-i găsi semnificații. În planul generalizării abstracte (estetică) poate, pe baza observațiilor, comparațiilor etc. să deducă unele principii ale acestei capacități. Specificăm că nici conceptul de valoare, privit ca mai sus, nu reprezintă o constantă : ceea ce pe un receptor îl incită la a atribui semnificații, a „vibra“, pe altul îl poate lăsa indiferent. Acest studiu, care, evident, vizează numai aspectul formal al operei, poate fi asociat cu investigații sociologice și psihologice. Gravă eroare ar fi să se confunde valoarea operei așa cum o înțelegem aici (restrictiv, capacitatea ei de a activa) cu accepțiunea tradițională a conceptului, care, după noi, vizează mai mult valoarea semnificației pe care o transmite — sau la care incită — numită aici universalitate a operei. Pentru a fi în clar repetăm : când o operă „spune“ ceva — numim că ea are valoare (valoare expresivă) ; când ea „ne spune“ lucruri de importanță majoră, comune multora, înseamnă

că tinde spre universalitate. În primul caz e vorba de valoarea operei, în vreme ce în al doilea de valoarea mesajului și deci de universalitatea operei.

În afară de acest studiu al nivelului formal al operei — în sensul capacității ei de a activa receptorul — critica este chemată, după părerea noastră, să se ocupe de universalitatea operei. Cu alte cuvinte să cerceteze puterea operei de a activa receptorul întru găsirea unor semnificații de mare amplitudine existențială. Revenim insistând și aici că este vorba în mai mare măsură de cercetarea amplitudinii semnificațiilor și în mai mică măsură de nuanțele lor exacte. Criticul va trebui să găsească zona comună a semnificațiilor, cercetând doar pe aceasta amplitudinea lor și nicidecum expunând egocentrist toate nuanțele pe care le citește ca persoană particulară. Astfel, în ce privește semnificațiile, criticul este chemat să ofere publicului doar jaloanele principale, presupuse a fi zonă comună, să sugereze „pistele” de interpretare necreionînd și meandrele lor. Considerăm că teoreticianul nu-și poate permite luxul să se bizuie pe credința că tot publicul ar înțelege că o eventuală interpretare minuțioasă a semnificațiilor operei din partea sa constituie doar o propunere, posibilă și tot atît de valabilă ca oricare alta resimțită în mod cinstit și, bineînțeles, în limitele firescului. Manipularea publicului prin prezentarea amănunțită a semnificațiilor operei, încorsetîndu-i personalitatea, se poate solda, în extrem, cu uciderea a ceea ce este viu în artă. Privitor la sarcina criticii de a cerceta amplitudinea (vezi universalitatea) semnificațiilor, mai curînd posibile decît indicate, ale unei opere de artă, a demonstra puterea operei de a sugera un mod de a fi în ultimă instanță, ne permitem să reproducem un citat extrem de grăitor dintr-o importantă lucrare a lui Andrei Pleșu — un autor în care se îmbină frumos criticul

de artă cu esteticianul. Critica de artă, spune Pleșu, „ne învață cum dintr-o categorie stilistică *se poate naște* (sublinierea autorului) o categorie existențială, și ne mai învață să depistăm în substanța unei forme artistice constante unei mentalități și coordonatele unei conduite”¹. Ni se pare de o importanță cu totul specială faptul că autorul citat a subliniat că dintr-o categorie stilistică „se poate naște” una existențială și nu se descifrează, sau se transmite — ceea ce ar fi cu totul altceva. Se vede clar că Pleșu acceptă ideea relativei independențe a subiectului față de obiect.

În totalitatea sa, ca obiect, gestul artistic ne apare oarecum asemenea nisipurilor mișcătoare. Descrierea sa amănunțită ca sistem și geneză a acestuia, privită prin prisma cauzalității, a determinismului, a interacțiunii, este o întreprindere ce scapă, cum am văzut, puterii noastre de cunoaștere rațională. O cercetare sub aspect valoric (puterea de a activa receptorul), sau una sub cel al universalității semnificațiilor posibile, deși poate duce la rezultate mai eficiente, este în mod fatal ancorată de sensul timpului său. Rezultatele unei asemenea cercetări poartă însemnele modului de a simți și de a gândi atât ale celui ce o face, cât și ale epocii și civilizației cărora acesta le aparține. În timp ea își pierde valabilitatea. Doar punerea în lumină și cercetarea zonei comune de semnificații pot aspira la valabilitatea în timp, la statut de adevăr imuabil. Am putea spune că rezultatele cercetării valorice a planului formal al operei, ca și cele ale cercetării universalității semnificațiilor din zona comună în egală măsură cu semnificațiile posibile, reprezintă un fel de *adevăruri ale epocii*, ale modului de a gândi și simți al epocii. Acesta este motivul pentru care,

¹ Andrei Pleșu, *op. cit.*, p. 26.

în general, cu cit un fragment de critică ce se referă precis la un obiect de artă ce aparține unor timpuri mai îndepărtați, cu atât el constituie pentru noi mai puțin o elucidare a obiectului respectiv și mai degrabă una a spiritualității epocii sale (cum se înțelegea cutare operă în epoca respectivă). Pe de altă parte, tentativa unui critic de a explica nuanțele cele mai fine ale semnificațiilor centrale ar însemna un adevăr doar al criticului ca în particular. De aici marea subtilitate ce se cere criticii între a descrie numai zona comună de semnificații — ceea ce ar însemna un truism căci aceasta, îndeobște, se „recomandă” singură — și a face o prezentare amănunțită a nuanțelor ce în mare parte riscă să fie strict personale — ceea ce ar da aerul unei interpretări fixiste a operei.

De aceea considerăm că teoria artei, critica în speță, nu poate aspira la adevăruri imuabile, universale, transcendente prin timp, ci doar la unele vizînd un anumit segment din existența operei, și anume acela în care opera intră în contact cu o anumită civilizație spirituală. Fără să vrea critica e condamnată la a găsi adevărul valabil doar epocii sale, dacă nu chiar — în cazurile de nedorit — adevărul individului particular. Asumarea conștientă a acestei condiții aplică asupra demersului critic o amprentă mai evident socială. Adevărul său nu e universal, ci unul social — el are la bază simțirea și gîndirea tipice civilizației epocii sale. De asemeni asumarea acestei condiții poate da demersului critic și un mai pronunțat caracter relațional : el este destinat a optimiza relația artă-public ; dar nu printr-o „operă inutilă de traducător” (A. Pleșu). „E vorba de a dirija în așa fel experiența estetică a consumatorului, încît ea să poată fi fructificată în planul vieții sale personale. Criticul — spune Andrei Pleșu — este, necesarmente, un om pentru public... Cri-

ticul este un *moralist* și, ca atare, nu se interesează de probleme de enciclopedie culturală, cât de întrebările dramatice pe care spiritul le întâlnește în încordarea vieții zilnice (subl. a.)¹. Am reprodus acest citat deoarece sintetizează excelent concluziile cu privire la rolul criticului la care am ajuns și noi, e drept, poate puțin pe alte căi. Într-adevăr, criticul nu poate fi decât un moralist prin însăși ancorarea adevărului său în epoca sa, în societatea sa. Adevărul la care ajunge criticul nu poate atinge universalul căci, spre deosebire de omul de știință, el nu-l obține printr-o cunoaștere precisă, rațională, univocă a obiectului, iar spre deosebire de artist, nu-l obține printr-o exprimare a propriei ființe în focul libertății de simțire, creație și autocunoaștere. Criticul are un obiect exterior ființei sale pe care, însă, nu-l poate cunoaște în totalitate (cum o poate încerca, măcar, omul de știință), dar nici nu-i este permis să se folosească de el pentru a se exprima pe sine. Legătura cu universalul nu se poate face nici prin subiect, nici prin obiect.



După ce am văzut că sensul criticii, în raport cu creația, nu poate fi decât unul moral datorită imposibilității de a enunța adevăruri universale, precise, ci doar legate de condiția spirituală a epocii, vom încerca să vedem care sînt metodele principale prin care, văzută astfel, critica își poate duce la bun sfîrșit demersul.

Demersul moralizator al criticii nu constă în a deduce o dogmă morală dintr-o operă de artă. Acest lucru, dacă ar putea fi realizabil, ar fi, fără îndoială, un gest schematic, speculativ, artificial. După părerea noastră sensul moral al criticii trebuie să se exercite prin descoperirea

¹ Andrei Pleșu, *op. cit.*, p. 26.

unei atitudini existențiale concretizată în atitudine stilistică. În lumina celor stabilite pe parcursul primei Teze criticului îi revine datoria de a cerceta, în mare, *sensurile* pe care le are deformarea informației logic-descriptive a secvenței de existență devenită temă, așa cum apare ea în operă. Sensurile, nu *cauzele* ! Prin această deformare — mai precis, formare a imaginii artistice — se poate vedea o atitudine existențială. Se poate vedea în mare, ca sens, ca poziție fundamentală și nu ca nuanțe. De asemeni, cum am văzut, nu trebuie să avem certitudinea că ea corespunde *întru totul* celei inițiale a artistului. Sarcina criticii ar fi re-parcurgerea drumului de la secvența de existență la operă, compararea celor două planuri, extragerea sensurilor existențiale rezultate din diferențele lor, fără a avea pretenția unei re-constituiri prea fidele. De aceea, A. Pleșu califică drept o teoremă a limbajului critic următoarea afirmație : „a vorbi cu precizie despre lucruri difuze este o inexactitate”¹. Ținta principală a demersului critic va fi această articulație, acest resort intim și principal al actului creației : *atitudinea existențială în fața realității concretizate în atitudine estetică*.

Considerăm că Lucian Blaga (*Orizont și stil în Trilogia culturii*) sau Heinrich Wölfflin, ajung în mod exemplar pe parcursul analizelor lor la aceste resorturi intime ale unei creații. Mulțimea și complexitatea determinațiilor unui act artistic, neputînd fi cunoscute în întregime, îl obligă pe critic să se posteze în cercetările sale numai în planul atitudinilor fundamentale, oferindu-i și avantajul de a ajunge la rezultate de factură morală și nu psihologică, ca și de a oferi publicului pentru interpretare largi piste-ghid, nerestrictive prin nuanțe semantice. Tot

¹ Andrei Pleșu, *op. cit.*, p. 20.

această aparent fatală imposibilitate de cunoaștere a cauzelor genezei operei, îl ferește pe critic de dogma morală lăsându-l doar să sugereze atitudini existențiale.

Cum am mai spus, o cercetare a planului formal, a virtuților sale de a activa receptorul nu este deloc neimportantă, mai ales dacă rezultatele acesteia vor fi corelate cu atitudinea existențială ce o trădează, spre elucidarea celei din urmă. Aici își face loc o periculoasă capcană. Cercetînd opera în plan valoric (în sensul dat de noi : capacitatea formelor de a activa privitorul) sînt chiar necesare analizele de amănunt. Se poate înțelege că ne contrazicem în ce privește opinia de a nu oferi publicului prin critică nuanțe, ci doar largi piste-ghid de interpretare. În realitate abordarea nuanțelor, a amănunțelor, atunci cînd e vorba de analiza planului formal, nu este deloc același lucru cu enunțarea nuanțelor semantice și emoționale pe care o considerăm și pe mai departe îndezirabilă, fiind restrictivă. Abordarea amănunțelor formale este cu atît mai binevenită cu cît este menită să elucideze o atitudine existențială de bază, materializată în operă, o atitudine a cărei consecință este o alcătuire stilistică. Însă atunci cînd amănunțele formale sînt cercetate ca semantică a lor și nu ca entitate stilistică, riscăm să cădem în critica așa-zis descriptivistă.

Fără a avea tentativa de a da rețete, subliniem că, după opinia noastră, metoda comparatistă ar fi calea prin care este posibilă o cît mai limpede și exactă evidențiere a resorturilor intime, fundamentale, ale unei opere de artă în raport cu existența. Pentru acest lucru trebuie menționat că vedem comparația operată nu la nivelul formal al operei și nici la cel semantic (cu atît mai puțin). Considerăm o comparație fructuoasă în ce privește menirea etico-existențială a criticii, aceea care operează în planul diferențelor pe care le înregistrează

cele două opere luate în discuție ca atitudine față de existența reală, față de temă. De aceea nu canoanele stilistice ni se par a fi importante în critica ce lucrează prin comparație, ci, ca un prim punct de plecare, tensiunea care se naște între realitatea ca atare și realitatea operei (firește, așa cum o vedem noi: deci personal, cu valabilitate limitată). Prin tensiunea dintre operă și realitatea de la care ea a pornit nu trebuie în nici un caz să se înțeleagă trimiterile semantice sau starea emoțională a operei. De aceea comparația poate fi făcută luând ca termeni ai ei opere de artă din cele mai diverse ca moduri specifice de exprimare artistică (pictură, film, literatură, muzică etc.), ca genuri (tragedie, parodie, comedie) sau ca stiluri, curente, maniere (clasic, romantic, impresionism, serialism etc.). Avem temei să credem că, cu cât vom opera mai aproape de esențele transfigurării artistice a realității, de acele resorturi intime ale operei, cu atât vor fi posibile comparații — prin indicarea convergențelor sau divergențelor — mai neașteptate la prima vedere. Astfel considerăm că se poate găsi ceva comun în demersul spiritual sau, mai precis, în atitudinea existențială la care invită, de pildă, o comedie clasică și un tablou abstract deosebit de sobru. Cu cât ne ridicăm mai înspre planul nuanțelor și amănuntelor, implicit, intrăm în domeniul particularizărilor, ne îndepărtăm de esențe, dizolvăm eficiența etico-existențială a demersului critic, angajându-l pe panta traducerii din ce în ce mai echivoce a planului semantic.

Rezultă că, singură metoda comparației la nivelul esențial al atitudinii existențiale de bază ce a stat la temelia demersului transfigurării realității în operă este aptă de a ne conduce spre judecăți cât de cât stabile în timp și în mod sigur fertile întru realizarea sensului etico-moral al gestului critic. Avînd drept obiect „nisipurile

mișcătoare“ ale artei, se pare că în fața criticii nu poate fi întrevăzut un alt drum mai sănătos decît acesta al căutării comparației esențelor și al propunerii etico-existențiale pe baza acestora.

„Nisipurile mișcătoare“ ale artei nu permit criticii să o stăpînească total prin instrumentul precis al rațiunii. Cristalinul și imperturbabilul edificiu logic se năruie cînd e așezat pe magma vie și incandescentă a artei. Pe valurile ei fierbinți nu poți decît să te lași cu curaj purtat și să cauți a te bucura și a face să priiască existenței tale savurosul, amețitorul vîrtej al aventurii spiritului. A voi să înțelegi arta în totalitate pe căi raționale, este echivalent cu a crede că te poți bucura de o floare frumoasă și în absența ei, cunoscîndu-i exact compoziția chimică și procesele biologice ce au loc în gingașele-i petale. Așa cum cel mai nimerit discurs despre o floare este o poezie, ni se pare că cel mai nimerit discurs despre o operă de artă trebuie să fie, în esența sa, unul etico-existențial și mai puțin dogmatico-tehnicist.

După ce în acest capitol am încercat să schițăm care sînt zonele de acces și metodele de a le atinge ale criticii de artă, ca și ținta ei posibilă, vom încerca în capitolul următor să-i definim specificitatea ca demers spiritual.

Critica între filosofie, artă și știință

După cum am anunțat, acest capitol își propune să depisteze specificitatea demersului critic ca acțiune spirituală umană.

Așezînd la baza dezvoltării spirituale a omului relațiile sale cu mediul înconjurător, considerăm că o investigație a specificului diverselor demersuri ale omului trebuie să pornească de la analiza raporturilor acestuia cu *obiectul* acțiunii sale. Ceea ce ne va interesa este, deci, raportul subiectului cu obiectul, atitudinea primului față de al doilea.

La o primă apropiere de problemă, întrucîtva simplistă și schematică, distingem cu mare ușurință două tipuri de raport al subiectului cu obiectul : acela în care subiectul se subordonează obiectului, și altul în care subiectul subordonează obiectul. Notăm că prin obiect înțelegem aici o secvență din realitatea ce-l înconjoară pe subiect, secvență (sau întreaga realitate posibilă de cunoscut prin experiență, prin simțuri și prelucrarea datelor lor cu ajutorul inteligenței) în raport cu care ființa umană purcede la un demers spiritual. În ce privește primul tip de raport al subiectului cu obiectul — acela în care subiectul se subordonează obiectului — putem afirma că în cadrul lui se asigură integritatea obiectului, în sensul că acesta nu va fi alterat, denaturat în cadrul încercărilor

subiectului de a-l cunoaște, de a-l descrie, a-l analiza, a și-l apropia în ultimă instanță. Demersul spiritual care se va desfășura sub semnul acestui raport va fi direcționat întrucîtva de obiect. Ținta subiectului este de a cunoaște obiectul așa cum este el, nu cum ar dori subiectul. Metoda de apropiere poate aparține subiectului, dar rezultatele demersului, în măsura în care sînt valabile, sînt dinainte hotărîte, ele există deja în obiect în mod univoc, putem spune că ele *sînt* obiectul. De aceea am afirmat că subiectul, cel puțin sub aspectul țintei finale a demersului său, se subordonează obiectului. Fără multă insistență vom recunoaște în activitatea omului de știință demersul spiritual ce se încadrează acestui tip de relație subiect-obiect.

Dar lucrurile se complică atunci cînd punem în discuție cel de al doilea tip de relație a subiectului cu obiectul : acela în care obiectul este subordonat subiectului. Dacă esența demersului științific este clară — aceea de a ajunge la adevărul unic, concret al obiectului său — mai greu putem stabili esența unui demers în care obiectul cu realitatea lui concretă, univocă, este subordonat subiectului care nu-și mai face țintă precisă din aflarea acestei realități, dar nici nu abandonează total în demersul său lumea obiectului (a obiectelor în sens de existență reală). Cîmpul posibilităților de a face un demers spiritual subordonînd obiectul în fața căruia acest demers are loc, ni se arată a fi extrem de vast și greu de delimitat. Ce poate deveni obiectul într-o asemenea relație cu subiectul și care ar putea fi ținta unui astfel de demers ?

Potrivit unei simple și infailibile logici, vom remarca de îndată că ținta unui demers care nu-și propune cunoașterea, descrierea, explicarea, exprimarea, apropierea

de obiect, nu poate fi alta decît aceea de a cunoaște, descrie și de a explica, de a exprima, și de a se apropia chiar de subiect. Se pune atunci întrebarea : ce devine obiectul, nu cumva este el exclus în acest act de autocunoaștere, autodescriere, autoexplicare, autoexprimare, autoapropiere ? Nu cumva obiectul se asimilează subiectului, acesta din urmă devenind propriul său obiect ? Vom răspunde că recunoaștem un oarecare adevăr în aceste întrebări. Numai că orice subiect (individ uman) neputînd exista abstract și izolat, ci numai în relație cu lumea, definindu-se în și prin această relație, nu se poate cunoaște și exprima pe sine decît în și prin această relație cu lumea care constituie, în ultimă analiză, o infinitate de elemente ce pot deveni obiecte ale demersului său confesiv. Totalitatea lumii reale poate fi considerată, în cazul cînd subiectul se exprimă pe sine, ca un macro-limbaj indispensabil demersului său.

Recunoaștem aici demersul specific creației artistice. Și acum a sosit momentul să mai clarificăm ceva. Unde este obiectul în cazul operelor de artă care par a fi exclusiv confesiune, în structura lor neputînd fi depistată nici măcar o urmă de obiect real aparținînd existenței înconjurătoare artistului ; în operele în cauză neputînd fi vorba de fragmente din existență devenite obiecte prin care artistul se exprimă pe sine, obiecte macro-limbaj al demersului său ? Așa cum am mai arătat în prima parte a acestui volum, ele nu există explicit în lucrare, ci doar atitudinea creatorului (starea sa spirituală) determinată de ele ; ceea ce nu ne îndreptățește să le excludem din „partidă“, ci doar să le considerăm, fără a le cunoaște, ca fiind implicite. În acest caz obiect evident al operei de artă devine însăși reacția artistului, starea sa spirituală în fața obiectului din lumea reală neînfațîșat explicit. În cazul artei, mai ales cînd e vorba de un demers ce are o

puternică amprentă a autonomiei subiectului față de obiect, un accentuat și evident caracter confesiv, se profilează existența a două obiecte. Unul inițial, aparținând lumii exterioare a artistului, declanșator al stării sale de spirit și din ce în ce mai absent în demersul artistului de a se exprima ; iar altul, prezent în operă, imediat, ce constituie însăși reacția artistului la contactul cu primul obiect existent în lumea reală. Primul poate fi numit — dacă ținem neapărat să facem acest lucru ! — obiect exterior, obiect de relație, obiect prim, obiect implicit, obiect cauză, obiect inițial etc. ; al doilea poate purta numele de obiect scop, obiect explicit, obiect final, obiect efect, obiect intern etc.

Până acum s-ar părea că lucrurile sînt limpezi și că am delimitat cele două demersuri spirituale posibile corespunzînd celor două tipuri de relație subiect-obiect enunțate la începutul capitolului. Dar, cu bună știință, am lăsat deoparte un amănunt de o importanță covârșitoare. Anume că ținta unui demers care nu-și propune cunoașterea, descrierea, explicarea, exprimarea, apropierea de obiect *poate fi și alta* decît aceea de a cunoaște, descrie, explica, exprima și de a se apropia de însuși subiectul în cauză. Există în ființa umană impulsuri care o determină la a efectua demersuri spirituale mai ambițioase decît cantonarea întru a cunoaște precis unul sau mai multe obiecte din existență, sau întru a cunoaște și a exprima propriul eu în relație cu lumea. O nostalgie de a cunoaște și a stăpîni Totul, Totalitatea, esențele fundamentale ale existenței împing spiritul uman la demersul filosofic. Este nostalgia și aspirația depășirii pe care o încearcă atît de mistuitor, la toate nivelele, ființa umană angajîndu-se perpetuu în a parcurge un drum pe cît de nobil în ținta sa, pe atît de tragic în lungimea-i infinită. Demersul filosofic simbolizează, după părerea

noastră, necesitatea spiritului omenesc de a se depăși în condiția sa umană (renunță la a deveni propriul său obiect), cât și de a depăși propria lume ce i se oferă spre cunoaștere prin simțuri. Două sînt, în linii generale, momentele pe care le poate lua relația subiectului cu obiectul într-un astfel de demers spiritual. Mai întîi, se poate ține cont într-un chip riguros de *rezultatele* despre adevărul lumii furnizat univoc de către demersul științific față de obiectul său, și, pe baza acestuia (acestora) să se întreprindă demersul filosofic de a interpreta existența ca Tot, de a înțelege marile legi fundamentale ale existenței. În acest caz filosoful ia în considerare cu mare atenție obiectul său, lumea în sens pragmatic, dar direct sub forma rezultatelor demersului științific și nu ca o cercetare nemijlocită asupra obiectului. Apoi, o altă nuanță a relației subiect-obiect în filosofie, ar fi atunci cînd cunoașterea obiectului-lume reală, experiența pragmatică cu alte cuvinte, devine doar pretext de interpretare pe baza căreia se va crea o nouă lume. Este cazul marilor sisteme metafizice. Bineînțeles există înfîinite nuanțe intermediare între aceste două alternative. Important rămîne faptul că demersul filosofic lasă mult în urmă obiectul imediat, supus experienței, și într-un fără de seamă avînt teoretic se îndreaptă către esențele existenței privite ca Tot. Ca și în artă, distingem și în cazul demersului filosofic apariția a două obiecte suprapuse: unul — lumea reală pe baza căreia, sau în fața căreia ia naștere viziunea filosofică și, al doilea obiect, existența ca Tot, legile ei fundamentale, indiferent dacă strădania se îndreaptă cu adresă precisă de a explica legitățile comune ale rezultatelor obținute de știință din lumea reală, sau dacă acestea joacă rol de pretext de interpretare și ținta este alcătuirea unui sistem metafizic, o nouă lume de

esențe și relații existențiale neconfruntată (sau confruntabilă) cu experiența.

Desigur că între toate aceste trei domenii pot fi interferențe, unele de nedorit. Se știe, de exemplu, de orientarea neopozitivistă din filosofie eșuând în scientism — atît de dăunător ; de asemenea despre proclamarea filosofiei ca „artă” — Novalis, propunînd imaginația ca metodă de a atinge Absolutul, sau Herman Keyserling cu a sa *Filosofia ca artă* ; acestea sînd doar cîteva exemple edificatoare în acest sens. Apoi, tentativele de a introduce prea accentuat lumea exactă a științei în domeniul artei, poate deveni fatală acesteia din urmă — în fond, toată partea întîi a prezentului volum a dorit să demonstreze acest fapt ! Știința, însă, se pare că a știut cel mai bine să apere integritatea domeniului său — nu credem că există semnificative momente de intervenție filosofică și mai ales artistică în știință. Mai specială ni se pare situația „impregnării” domeniului artei cu tentative filosofice. Lăsînd la o parte faptul că și știința, dar în special arta, se orientează după o gîndire filosofică anume, în spiritul ei putem constata nu rareori tendința demersului artistic de a deveni unul filosofic. Este cazul marilor artiști care investesc operele lor cu semnificații avînd o amplitudine, o universalitate (vezi capitolul precedent, *Preliminarii*) atingînd esențe fundamentale și dobîndind astfel valoare filosofică. Am afirmat că filosofia caută să explice legitățile fundamentale ale lumii, sau să creeze noi lumi (Lucian Blaga). Credem că nimeni nu poate tăgădui artei cel puțin efortul de a face același lucru, mai ales în sensul de a crea noi lumi. Diferența — și „handicapul filosofic” al artei — constă în faptul că arta, spre deosebire de filosofie, pornește întotdeauna de la particular, se exprimă chiar prin el, de asemeni și în faptul că operează ca sistem de comunicație, preponde-

rent infralogic și nu logic-conceptual. Chiar atunci cînd se ridică la nivelul generalului, la nivelul esențelor, arta ne poate face mai curînd doar să *simțim* o anumite viziune ; este nevoie de un ulterior travaliu teoretic pentru a obține dintr-un act artistic ceea ce se cheamă o viziune filosofică. Cu tot acest handicap, considerăm că aspirația artei de bună factură și înaltă ținută spirituală către filosofie, constituie „motorul” calității rolului său etico-moral în societate. Rolul criticii de artă în acest context a fost expus în capitolul precedent.

Iată că am văzut că din punctul de vedere al relației subiect-obiect sînt posibile doar trei atitudini spirituale : științifică, artistică și filosofică. Considerăm aceste trei atitudini ca fiind atitudinile fundamentale ale spiritului uman în relație cu obiectul demersului său — existența. Demersul științific, cel artistic și filosofic sînt demersurile fundamentale și specifice ale creației spirituale umane.

Să recapitulăm acum, pe scurt, cîteva din trăsăturile caracteristice ale acestor trei atitudini fundamentale ale demersului spiritual uman în fața obiectului ce constituie lumea reală :

În *Filosofia informației*, Virgil Stancovici arată (p. 131), printre altele, că gîndirea omului de știință e o gîndire logică, în vreme ce a artistului este una psihologică ; gîndirea omului de știință se bazează pe observație, experiment și reguli de stabilire a relațiilor între obiecte, iar gîndirea artistului este liberă să imagineze după plac și obiectele și mijloacele de exprimare ale acestora ; elementul de convingere în demersul artistic este mutat din rațiune în emoție și sentiment. Robert Escarpit spune că „înainte de orice tentativă de expresie, opera și conștiința scriitorului (a artistului în general — *n.n.*) se înfruptă deja

adînc, una din alta"¹ — nu mai încapă nici o obiecție împotriva afirmației cum că în demersul științific nu are loc un asemenea „împrumut“ de subiectivitate de la subiect către obiectul cercetării sale. În sfîrșit, Henri Wald² arată că, în știință, determinismul lumii se impune omului³, iar în artă libertatea omului se impune lumii; că în știință „vedeta“ e obiectul, în vreme ce în artă „vedeta“ e subiectul; în sfîrșit, că arta înseamnă conotarea atitudinii subiectului față de obiect, iar știința denotarea obiectului. „Savantul — spune H. Wald — cercetează obiectul, artistul îl întrebuințează pentru a se exprima.“ Mai adăugăm că arta folosește un limbaj preponderent infralogic-emoțional, plurivoc, conotativ, în vreme ce știința unul preponderent logic-conceptual, univoc, denotativ.

Pentru punerea în lumină a diferențelor specifice dintre știință și filosofie — și prin aceasta pentru a circumscrie mai clar trăsăturile lor caracteristice — găsim în opera lui Lucian Blaga cîteva pagini de mare limpezime și valoare de sinteză: „Filosoful aspiră să devină autor al unei lumi, cîtă vreme omul de știință își asumă rolul de cercetător al unui domeniu delimitat din cîmpul infinit al fenomenelor“⁴. [...] „Filosoful, conștient de vocația sa, își îndreaptă atenția și puterea de interpretare spre tot, iar cînd își circumscrie (...) interesul la un anume cîmp de fenomene, el adîncește numai decît problematica acestui cîmp, într-un sens că, prin soluțiile ce le dă,

¹ Robert Escarpit, *Literar și social*, Ed. Univers, București, 1974, p. 26.

² Henri Wald, *Limbaj și valoare*, p. 164—165.

³ Cum am mai semnalat, această relație de supunere a omului în fața realității obiective a lumii, în cazul demersului științific, este arătată excelent și de D. D. Roșca în lucrarea sa *Existența tragică*.

⁴ Lucian Blaga, *Despre conștiința filosofică*, Ed. Facla, Timișoara, 1974, p. 55.

deschide ferestre într-un fel sau altul, și spre totul existenței. Soluțiile științei, luate fiecare în parte, nu au această rezonanță largă, nu răspund în existența privită ca Tot¹. Tot în sensul reliefării diferențelor specifice dintre demersul filosofic și cel științific, pornind de la această diferență a ariei din existență la care tind să se refere soluțiile celor două domenii, se profilează și o interesantă diferență în ce privește raportul dintre teorie și experiență: „Filosoful interpolează experiența în masive preocupări teoretice; omul de știință interpolează actele teoretice în masa experienței [...] în filosofie avem de-a face cu o experiență-pretext, în știință cu o experiență-instanță. Pentru filosof experiența apare, în ansamblul ei, exclusiv ca un pretext de interpretare și atit; fiindcă el urmărește o anume țintă: filosoful va fi autor al unei lumi. [...] Omul de știință se menține chiar prin actele sale teoretice în zona experienței, al cărei subaltern el se consideră, și în raport cu care el caută să devină cel mult un organ de corectare și de completare marginală”².

În aceeași lucrare, Blaga consacră un întreg capitol studierii modului de a pune problema în știință și în filosofie. Acest capitol, intitulat „Problema filosofică și problema științifică” (p. 62—71), are calitatea de a ne lămuri la un nivel sporit de profunzime asupra diferențelor dintre filosofie și știință, implicit asupra specificității acestor două domenii. Ne vom mulțumi doar cu reproducerea a două scurte citate din capitolul amintit: „...remarcăm că o problemă filosofică se referă dacă nu totdeauna explicit, atunci, cel puțin implicit la totul existenței. Spre deosebire de acest mod, gândirea științifică

¹ Lucian Blaga, *Despre conștiința filosofică*, Ed. Facla, Timișoara, 1974, p. 56.

² *Ibidem*, p. 57.

punînd o problemă, își îngreuează aria la anume fenomene, făcînd abstracție de tot ce depășește această arie. [...] Filosoful intervine, prin urmare, în problematica sa, cu anticipații extrem de abstracte, care aproape niciodată nu ies din cercul acelor noțiuni ce pentru natura lor ireductibilă și pentru eminentul lor rol în economia inteligenței umane au fost numite *categorii*¹.

Cea mai ușor constatabilă diferență dintre artă și filosofie este, evident, aceea că arta folosește cu precădere un limbaj infralogic-emoțional, iar filosofia unul cu precădere logic-conceptual. Mai întrezărim însă și alte diferențe, și anume: demersul artistic, îndeobște, este cantonat pe particular și abia indirect, prin semnificațiile sale, poate atinge generalul, universalul; demersul filosofic, din capul locului, își propune abordarea universalului în mod direct și explicit. Dacă obiectul științei este unul anume, bine circumscris, obiectul artei de asemeni unul anume, bine circumscris, dar întrebuintat pentru exprimarea celui de al doilea ce ține mai mult de subiect (obiect explicit, final, efect, intern etc.) în schimb obiectul filosofiei constituie totul existenței — ideea de circumscriere devine inutilă (!). În vreme ce filosofia, ca și știința, caută să *explice* celui cu care ia contact, arta caută să-l *implice*.

Odată definite aceste trei demersuri ale spiritului uman, și acceptate ca fiind cele trei atitudini fundamentale ale vieții spirituale, ne rămîne să cercetăm care este locul criticii de artă, al teoriei de artă în funcție de acestea. Considerăm că este necesar, pornind de la afirmațiile referitoare la critica de artă făcute în „Preliminarii”, să cercetăm care este raportul criticii cu obiectul său²

¹ Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 68.

² În „Preliminarii” am abordat raportul criticii cu *fenomenul artistic*; abordare mai globală. Aici ne referim cu precădere la

spre a-i defini mai întâi specificitatea și în acest sens — așa cum am procedat și cu arta, filosofia și știința. Vom afirma dintru început că raportul criticii cu obiectul său are mai multe trăsături bine distincte, mai multe valențe, ceea ce vom vedea că determină mai multe *dimensiuni* ale criticii de artă.

Dimensiunea filosofică a criticii de artă

În „Preliminarii“ am încercat să arătăm că ținta demersului critic constă în descifrarea unei atitudini existențiale, a unui mod de a fi, prin atitudinea estetică a operei (operelor) luate în discuție. După această opinie, criticul de artă trebuie să fie înainte de orice, sau în ultimă analiză, un moralist; criticul trebuie să fie mai mult decât un interpret de amănunt al operei de artă, el trebuie să fie un analist profund ale cărui rezultate să însemne jaloanele principale pentru interpretări ulterioare și — mai mult — jaloanele principale care pot ghida receptorul spre înțelegerea (și, eventual, asimilarea) unei întregi poziții etico-morale, al unui mod de a fi pe care arta îl semnifică. Credem că după aceste recapitulative afirmații se profilează fără dubiu dimensiunea filosofică a criticii de artă. „Cu progresul culturii — spune Hegel — la orice popor apare în general o epocă în care arta trimite dincolo de ea însăși“¹; aici, în acest „dincolo de ea însăși“ al artei, credem că se găsește una dintre principalele ținte ale demersului critic ce astfel își împlinește dimensiunea sa filosofică. Mai pe

actul critic în raport cu un obiect artistic anume ce constituie obiectul demersului său imediat.

¹ G. W. F. Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. I, Editura Academiei R.S.R., București, 1966, p. 110.

scurt, critica are menirea de a depăși limitele cercetării nivelului formal al obiectului său, implicațiile sale imediat-contextuale și a-l ridica într-o ordine ce tinde a fi aceea a Absolutului, a esențelor fundamentale. A vorbi despre modul de a exista la care te trimite un tablou, o piesă de teatru sau o simfonie, despre felul cum acestea pot deveni ferestre către esențe, către viziuni globale ale lumii, este, în fond, a asigura dimensiunea filosofică a demersului critic și — cum vom vedea mai târziu — eficiența sa majoră. Analizând situația și pe alt plan vom constata că, odată ce critica depășește analiza organizării formale a obiectului artistic, ca și analiza sa semantică, mergând către simbolurile cele mai înalte la care opera *poate* trimite, mergând spre zone existențiale în cel mai deplin sens al cuvântului, pornind doar de la unele date furnizate de analiza planului textual și folosindu-le pe acestea ca ghid pentru dezvoltări teoretice de amploare, critica de artă acționează asemeni filosofiei când aceasta depășește planul experienței pragmatice îndreptându-se spre esențele fundamentale ale existenței. Depășind în demersul său planul textual al operei și abordându-l pe cel extratextual, critica își capătă „marca” sa filosofică. Ținem în mod deosebit la o specificație. Andrei Pleșu, în același volum citat mai sus, consideră că există, în mod curent, trei modalități de abordare a faptului artistic. Printre acestea se numără și „critica speculativă” pentru care „opera de artă devine pretext pentru o dezvoltare metafizică, sursă din care se recoltează exemple ilustrative pentru un anumit sistem”¹. Dimensiunea filosofică a criticii, așa cum o vedem, nu înseamnă deloc acest lucru. Ea folosește ca ghid intențiile și motivațiile textuale, se ridică apoi peste ele ajungând în zona semnificațiilor extratextuale. Pen-

¹ Andrei Pleșu, *op. cit.*, p. 14.

tru partea filosofică a demersului criticii arta nu ilustrează o atitudine existențială, un sistem, ci *este* atitudine existențială și *poartă în sine* germenii unui sistem. În momentele ei cu adevărat valoroase ni se pare că arta nu reprezintă ilustrarea unui sistem, ci punctul de plecare spre un *posibil sistem*; de aceea arta este mai puțin o finalitate cât o rampă de lansare a spiritului spre o peregrinare relativ liberă — determinată doar ca direcție și sens — a spiritului prin problemele existenței ca Tot; din peregrinarea aceasta poate ieși, eventual, ulterior un sistem. Revenim asupra diferenței dintre filosofie și artă, adăugînd că dacă filosofia cu preponderență explică un *sistem* existențial, arta mai mult implică într-o *stare* existențială; modalitatea artei reiese a fi împlinirea într-o stare, iar cea a filosofiei explicarea unui sistem. Hegel, în partea I a *Esteticii* sale („Ideea frumosului artistic“) explică, printre altele, și acest lucru¹. De aceea dezvoltarea filosofică de care vorbim se diferă radical de aceea inventariată (și parțial criticată) de A. Pleșu. Ion Ianoși spune că „ignorarea tentativelor sintetice ale esteticii filosofice din chiar acest secol (tentative care au fost prezente practic în fiecare deceniu al său) ar fi superficială și falsă“². Mai departe, același autor spune: „Marxismul reprezintă o privire filosofică, ideologică, științifică *totalizatoare* — și, în ultimă instanță, marxiste pot fi doar esteticile urmărind asemenea generalizări explicite sau altele implicate în investigațiile locale“³. „Filosoful va privi însă lumea ca pe o uriașă împletire de relații mobile și stabile, iar esteticianul va considera *tot astfel* (subl. ns.) zona artistică a lumii în asamblările ei

¹ G. W. F. Hegel, op. cit., p. 109—110.

² Ion Ianoși, „Pledoarie pentru filosofia artei“ în *Estetica filosofică și științele artei* (Culegere), Ed. Științifică, București, 1972, p. 50.

³ *Ibidem*, p. 52.

dialectice¹. Iată că Ion Ianoși se pronunță și el pentru ridicarea demersului teoretic de pe marginea artei la rangul filosofiei odată ce îndeamnă esteticianul la o privire totalizatoare asupra zonei artistice a lumii de pe poziții similare cu cele ale filosofului.

Desigur, pentru susținerea ideii potrivit căreia demersul critic, teoretic corolar artei are o dimensiune filosofică pot fi invocați încă foarte mulți autori. Însă acest lucru ne apare ca lipsit de rost considerînd că acest adevăr este recunoscut cvasiunanim.

Dimensiunea științifică a criticii de artă

Și aici, mai întîi, amintim că în „Preliminarii” am stabilit și atribuția criticii de artă de a se ocupa de ceea ce am numit „valoare” a operei în sensul puterii acesteia de a activa subiectul receptor. Vorbeam de o analiză și o clasificare a sistemului formal, textual, al operei întru a încerca stabilirea principiilor pe care se bazează această forță a obiectului artistic de a activa receptorul. Or, este limpede că analiză și clasificare presupune cunoaștere cît mai obiectivă a obiectului în cauză. Reiese că, din acest punct de vedere, demersul critic se supune obiectului său, cercetîndu-l cît mai riguros cu putință. Dacă acceptăm această poziție a criticului față de obiect, sîntem nevoiți să recunoaștem și o factură științifică a demersului său. Mai ales cînd e vorba de analiză comparată avem temeiuri să afirmăm că poziția de supunere întru obiectivitate a criticului este mai evidentă. Dar lucrurile nu se epuizează numai cu această împrejurare. Se pare că

¹ Ion Ianoși „Pledoarie pentru filosofia artei” în *Estetica filosofică și științele artei* (Culegere), Ed. Științifică, București, 1972, p. 56.

în activitatea de interpretare a artei majoritatea criticii depun eforturi spre a fi obiectivi, spre a depista acea zonă comună a semnificațiilor (vezi „Preliminarii“). Din toată expunerea noastră pînă în prezent s-a văzut, și se va vedea și mai jos, că obiectivitate perfectă înseamnă un nonsens, ceva imposibil atunci cînd e vorba de contactul cu opera de artă. Nu putem însă să negăm că un critic exersat nu va atinge unele performanțe în această direcție; el va găsi cu mai multă precizie zona comună de semnificații ale operei. Putem spune că, într-un fel, el se supune, își supune discursul într-o anumită măsură „realității“ obiectului său. Dar fiindcă acest lucru, în adevăr, este foarte relativ, vom putea spune că avem de a face în acest plan mai mult cu un miraj al obiectivității, cu un miraj științific al criticii de artă. Aceasta deoarece, în fond, găsirea zonei comune este, credem, mai mult o consecință a intuiției decît a cercetării raționale, obiective a operei de artă. Un al treilea plan posibil în care poate apărea o amprentă științifică a criticii de artă este acela în care teoreticianul apelează la măsurători exacte, analize, reconstituiri, date istorice (se întîmplă cîteodată, mai ales la istoricii de artă care fac critică) prin care, uneori, pot primi importante sugestii întru cunoașterea și înțelegerea chiar a unei zone spirituale extratextuale a operei. Oricum, considerăm că în cazul unui demers critic de calitate apare unul dintre aceste trei planuri posibile de desfășurare a dimensiunii științifice a criticii de artă. Afirmăm cu tărie că primul plan — cel în care sînt analizate obiectiv articulațiile textuale ale operei, în vederea cunoașterii, sistematizării și corelării lor cu semnificațiile extratextuale — este cel care devine indispensabil unui demers critic de valoare. De fapt cercetarea nivelului textual al operei de artă (deci exercitarea dimensiunii științifice a criticii) poate avea

ca rezultate adevărate căi de acces, adevărate punți sau porți deschise spre câmpul vast al meditației, spre acel „dincolo de ea însăși” al artei la care se referea Hegel, spre dimensiunea ei filosofică. Și continuând metafora, vom spune că oricât de vast este acest câmp, desfășurarea ce o va avea într-însul spiritul va fi condiționată mereu de unghiul și poziția porților de acces oferite tocmai prin cercetarea nivelului textual al operei. Desigur că dacă va fi exaltată această dimensiune științifică a criticii, inerentă oricărei acțiuni critice de calitate, demersul respectiv va degenera printr-o paradoxală îndepărtare nu numai de sensul major al obiectului său (opera), ci și de însăși ființa artei.

Dimensiunea artistică a criticii de artă

Dimensiunea „artistică” a criticii este asigurată de însăși specificitatea relației subiect-obiect la care invită opera de artă. Am arătat în Teza I cum în special datorită faptului că în imaginea artistică avem de a face cu o poli-semantizare, cu o metaforizare a planului logic-descriptiv, devenind astfel plurivoc, receptarea artistică este și ea, în mod obligatoriu, plurivocă permițând subiectului-receptor — dacă nu chiar obligându-l — să re-valorizeze subiectiv obiectul din fața sa atribuindu-i elemente noi, modificatoare. De asemeni, am arătat la momentul oportun că fenomenul receptării operei seamănă, în mișcările sale esențiale, cu acela al interpretării existenței-temă din cadrul fenomenului creației artistice. În sfârșit, am insistat și asupra faptului că această deschidere liberă în receptarea artistică (atât a existenței de către artist, cât și a operei de către receptor) datorită *feed-back*-ului elementelor infralogice asupra celor logice, consti-

tuie ființa și rațiunea de a fi a artei, a fenomenului artistic global. Orice receptare univocă, restrictivă, exclusiv științifică-rațională a obiectului artistic, orice receptare a sa în afara principiului re-valorizării subiective, nu înseamnă altceva decît o *trecere pe lângă* opera de artă respectivă, pe lângă menirea sa esențială. Reiese de la sine că re-valorizarea subiectivă (evident poate fi vorba de diferite grade de obiectivitate cînd ne referim la zona comună de semnificații, dar în afara acesteia avem de a face cu subiectivitate evidentă) — condiție sine qua non a contactului real cu arta — pune subiectul cu obiectul într-un raport specific demersului artistic, așa cum l-am definit pe acesta din urmă. Este limpede că un critic nu are voie să abdice de la acest fel de raport; el ar abdica de la însuși contactul cu opera, cu esențele dar și cu statutul său ontologic. Vedem, deci, dimensiunea artistică a criticii ca fiind una indispensabilă și făcînd parte din însăși ființa criticii. Dar din această cauză critica de artă este pîndită de mari pericole. Exagerînd acest dat fundamental, impus de însuși statutul ontologic al operei de artă, făcînd din el principiu metodologic, critica poate deveni ușor un comentariu liric. Ea se transformă — după cum spune și Pleșu — într-o „parafrază literară“. Cu atît mai mari sînt riscurile cu cît își va lua drept scut adevărul că o metaforă (opera de artă) nu poate fi tradusă prin concepte ci, cel mult, relativ echivalată prin alta (viitoarea parafrază literară). După părerea noastră inerenta dimensiune artistică a criticii în ce privește relația cu obiectul, ca și adevărul de mai sus vizînd metafora și „șansele“ ei de a fi tradusă, trebuie să constituie pentru demersul critic un dat asumat, acceptat, și nu un rol ce se cere jucat. Luarea în conștiință a adevărului de mai sus va putea conduce travaliul critic către

acel dincolo de artă, către extratextual, către sugerarea numai a unor jaloane de interpretare și dezvoltare ideatice-emoțională a operei, în sfârșit către găsirea zonei comune de semnificații, ferindu-l de stupida și restrictivă tentativă de a traduce cât mai complet opera. O tentativă de traducere (parafrază) a operei vădește, după opinia noastră, nesocotirea adevărului potrivit căruia orice re-valorizare a operei e unică, luată în ansamblul ei, neconsiderarea existenței tocmai a dimensiunii artistice a receptării operei, deci și a demersului critic referitor la ea. „Nu pot să cred — spune Marcel Breazu — într-o estetică pură, care planează undeva în spații eterate, nepolate de concretețea sunetelor, a culorilor, a formelor, a mișcărilor, a ritmurilor, a timbrelor — amalgamate cu stările de spirit umane, ale celor ce le receptează adecvat“. Mai departe același autor spune : „esteticianul trebuie să trăiască valoarea pe care o studiază. Tocmai în tensiunea emoțională care îl face să stea într-un echilibru mereu pus în discuție, pe creasta unui val semiotic, poate găsi capacitatea de sesizare adecvată a ceea ce constituie esența teritoriului specific investigat“¹. Referindu-se la critica stilistică, N. Rață-Dumitriu observă : „Adesea s-a crezut că critica stilistică tinde să estompeze pînă la neantizare personalitatea criticului. În discursul critic nu s-ar mai auzi deloc vocea criticului, ci numai cea a metodei [...] Spațiul de rezonanță al sufletului său (al stilistului — n.ns.) se cuvine să fie cel puțin la fel de bogat în reverberații ca al oricărui alt cercetător al valorilor estetice. Modul stilistic de abordare [...] postulează prezența unei personalități și prezintă condiții în

¹ Marcel Breazu — ambele citate din „Cu privire la obiectul esteticii“ în *Estetica filosofică și științele artei*, Ed. Științifică, București, 1972, p. 11 și 18.

care activitatea cercetătorului înzestrat poate atinge nivelul creației critice¹.

■

Pentru a putea preciza, în sfârșit, caracteristica demersului criticii în funcție de aceste atitudini fundamentale ale spiritului uman în fața obiectului, ar fi necesară, mai întâi, expunerea unei întregi „arte poetice” a criticii. Aceasta deoarece, așa cum se știe, au existat și există orientări ale criticii care, rînd pe rînd, au exagerat, practicînd chiar în exclusivitate, fie dimensiunea filosofică, fie cea științifică, fie cea artistică a actului teoretic ce are drept obiect opera de artă. Totuși, considerăm că nu este cazul să trecem aici la alcătuirea unei „arte poetice” a criticii, ceea ce ar lăsa impresia de manual de critică, de rețetar, îndreptar etc. — prin definiție rigid și deci inoperant la urma urmei. Întreagă această carte pledează printre altele, în fond, împotriva schemelor, împotriva concepțiilor rigide despre și în artă — concepții ce, deseori, provin dintr-o încredere prea mare, exagerată, în metodele logic-raționale de a se apropia de artă, ca și dintr-o credință falsă că obiectul artistic poate fi cunoscut pînă în planurile în care această cunoaștere ar explica pe de-a-ntregul ființa, valoarea și existența sa. Cu atît mai puțin ne vom preta la alcătuirea unui fragment cu inflexiuni dogmatice și aer de recomandare privind critica de artă. A da cîștig de cauză uneia dintre dimensiunile de mai sus ale criticii, înseamnă a face asemenea lucru, ca și a ne fixa pe o poziție îngust-partinică — ce nu ar corespunde cu complexitatea nașterii și existenței operei de artă-obiect al

¹ N. Rață-Dumitru, „Critica stilistică; implicații teoretice” în *Estetica filosofică și științele artei*, Ed. Științifică, București, 1972, p. 190.

studiului. Desigur că odată ce preocupările noastre vizează arta ca și critica, ele se ghidează după anume principii ce au trecut deja în fază de convingeri; dar nu credem că trebuie dezvăluite explicit, ci doar implicit, prin travaliul nostru. Aceste principii-convingeri vizînd modul direct de alcătuire a actului critic vor „transpare” doar, în prezenta lucrare atunci cînd vom discuta despre critica de artă.

Deci considerăm că actul critic trebuie să-și mențină — în ce privește relația subiect-obiect în egală măsură cele trei dimensiuni posibile: filosofică, științifică și artistică. Așa cum reiese și din expunerea acestor dimensiuni, actul critic nu poate să nu se exercite pe toate aceste planuri fără a se autovitregi de eficacitate prin exaltări sau amputări. Este necesar un echilibru între aceste trei planuri ale actului critic. O asemenea afirmație nu este menită să ducă la o metodă sau o școală unică de critică, și cu atît mai puțin nu implică o anume ideologie estetică, invariabilă, de pe pozițiile căreia ar trebui să se pornească. Astfel, e limpede că o abordare a sistemului formal al operei — cercetînd structura ei fizică și ținînd cont în mod obiectiv de ea — poate fi făcută atît din punct de vedere atomist, gestalt-ist, semiologic, al interacțiunii dintre elementele morfologice constituante etc. În ce privește dimensiunea filosofică și libertatea de orientare (sau factură) cu care aceasta se poate desfășura în contextul demersului critic, lucrurile sînt și mai clare. Cum am arătat la momentul potrivit, sistemul formal al operei constituie doar o cale de acces, direcționantă ca traiectorie nu și manipulantă, a desfășurărilor spirituale în zone existențiale (vezi și etico-morale) — zone de factură filosofică. Ce aspect va lua această peregrinare impulsionată de operă pe care spiritul critic o va întreprinde în problematica existen-

țială, cum și de pe ce poziții ideologice va porni ea, rămâne absolut la latitudinea fiecărui subiect. De asemenea, cât de ample și cât de evident vor fi legate de planul textual al operei aceste desfășurări de factură filosofică. În sfârșit, despre libertatea pe care o are demersul critic în contextul exercitării dimensiunii sale artistice, considerăm că nu mai avem mare lucru de adăugat pe lângă ce știe și simte orice persoană ce are, cât de cât, tangență cu arta și problemele criticii. Faptul că dimensiunea artistică se sprijină, în principal, pe adevărul că orice operă de artă nu poate fi valorizată decât subiectiv, potrivit personalității valorizatorului, explică tot și, mai mult, deschide un spectru infinit de modalități și direcții pe care le poate lua acest act. Dacă, prin absurd, ar exista doi subiecți cu personalități identice, atunci am putea susține că dimensiunea artistică a unui presupus act critic exercitat de ei ar fi identică... În cadrul exercitării dimensiunii artistice a criticii libertatea și diversitatea sînt inevitabile, iar dogma sau sistemul imposibile.

În „Preliminarii” am arătat cum și de ce critica nu poate stabili adevăruri a căror valabilitate poate aspira la permanență, la universal (p. 180—183). Fără să dorim a deschide o discuție asupra problemei adevărului — problemă de bază a filosofiei care ar necesita spre dezbattere un voluminos studiu și o competență de excepție în materie de filosofie — considerăm că este oportun să schițăm nuanțele care diferențiază, sub aspectul originii, amplitudinii, perenității, rezultatele celor trei demersuri umane fundamentale, ca și, apoi, cele ale criticii.

Demersul științific aspiră, evident, către rezultate universale valabile, invariabile la orice nouă confruntare cu experiența. Amestecîndu-și în gestul său propria personalitate, gîndind psihologic, artistul va ajunge la rezultate ce în primul rînd, fără dubiu, vor conține un ade-

văr al său valabil pentru sine (la care putem să aderăm sau nu, îl putem înțelege sau nu — în funcție de calitățile sistemului formal al operei care va face ca adevărul său să fie sau nu inclus în zona comună de semnificații a operei). Că apoi acest adevăr al său este atât de amplu încât rezonază cu modul de a simți și a gândi al unei întregi societăți (sau întregii umanități!), ori face întreaga societate să vibreze în chipul cerut de acesta, este o chestiune de „performanță” — dacă ne este permisă expresia — a artei și nu reprezintă o trăsătură fundamentală a ei.

Dacă adevărul obținut de omul de știință este *al obiectului*, cel al artistului este *al subiectului*; adevărul științei vizează direct universalul, iar cel al artistului este condiționat de autor ca și de receptor în aspirația sa spre universal, cu adevărul demersului filosofic lucrurile se complică puțin. Ridicându-se deasupra experienței (domeniul științei) dar și căutând o desfășurare logică, conceptuală, fără un voit amestec subiectiv, emoțional-afectiv, filosoful va obține prin demersul său adevăruri care nu vizează nici experiența, pragmaticul și nici în mod evident și accentuat propria sa subiectivitate. De ce factură este adevărul filosofului? Iată o întrebare înrobitor de grea! Din punctul nostru de vedere — și mai ales la acest nivel simplist de abordare schițată a dificilei probleme — tot Lucian Blaga ne poate ajuta întru obținerea răspunsului. Filosoful este autorul unei *lumi* — spune gânditorul transilvan — deci reiese cu evidentă că adevărul gândirii lui, neputînd fi raportat decît la lumea plăsmuită de filosof, fi este intrinsec. „O viziune metafizică reprezentînd un întreg trebuie judecată în propriile ei perspective; și dacă e să i se aplice o critică, atunci aceasta este și trebuie să fie în primul rînd o critică

imanentă.”¹ Relese că în vreme ce adevărurile științei și artei aspiră spre valabilitate eternă, universală, adevărul filosofic trăiește și este valabil atâta vreme cât persistă contextul socio-cultural, istoric condiționat din care emană, la care se referă și a cărei articulație de bază este. Mai departe, putem spune că : adevărul științific este al obiectului, cel artistic al subiectului, iar cel filosofic al obiectului secund, obiectului scop, final, efect etc.

Ce se întâmplă cu adevărul criticii ? Poate fi în exclusivitate al operei-obiect ? Al subiectului-cercetător ? Poate el aparține doar actului critic-rezultat al demersului ? Toate cele trei alternative sînt posibile ; dar, atunci cînd ele apar separat avem de a face cu rezultatul exaltării uneia dintre dimensiunile criticii și deci cu o poziție aberrantă față de opera de artă-obiect de studiu. Adevărul criticii, deci, va avea doar nuanțe din cele trei. Situat la jumătatea drumului dintre cele trei tipuri de adevăruri, adevărul obținut prin demersul criticii de artă nu va putea fi legitimat în întregime întru aspirația sa la valabilitate universală deplină. „Misterul” artei (din imposibilitatea cunoașterii tuturor determinațiilor) va opri critica de a se constitui eminentemente ca știință și deci de a furniza adevăruri ce aspiră la universalitate în chipul celor ale științei. „Nisipurile mișcătoare” ale artei în ce privește biografia deschisă a operei și receptarea ei de factură artistică vor împinge parțial criticul spre adevăruri de tip artistic, dar care niciodată nu vor putea aspira spre universal asemenea celor furnizate de arta propriu-zisă deoarece aportul personalității subiectului (aici a criticului) e veșnic cenzurat de prezența insistentă a obiec-

¹ Lucian Blaga, op. cit., p. 32. Blaga dă termenului „metafizică” o accepțiune în orice caz mai extinsă decît atunci cînd, de pe pozițiile materialist-dialectice, acest termen desemnează un sistem filosofic „idealist” pur speculativ, în sens negativ !

tului (opera), ca și de scopul demersului critic : relevarea implicațiilor *obiectului* în plan etico-existențial. Iar în desfășurarea de factură filosofică, criticul va fi frânat mereu tot de obiect, va fi ghidat, direcționat de sistemul formal — acces în cîmpul existențial, deci nu va deveni „creator al unei lumi“, liber, putînd raporta adevărurile doar la rezultatul propriului demers, nu și la obiectul de la care a pornit.

Transcendența prin timp a adevărurilor criticii este, după cum reiese, imposibilă. Adevărurile criticii sînt imanente unei gîndiri, unei stări de spirit a epocii sale ; cu alte cuvinte adevărurile criticii sînt, bineînțeles, în mare, imanente societății. Acum înțelegem și mai bine de ce A. Pleșu spune despre critic că este „un om pentru public“. Criticul nu poate fi decît un om pentru public, un om pentru societate. Fără să-și dea seama uneori, criticul — așa cum îl privim noi — este fără îndoială angajat în prezent, în social. Socialul și epoca sa — iată zonele maxime spre care pot tinde întru valabilitate integrală rezultatele demersului critic. Dacă acestea se reduc la particular, individual, acel critic este doar un ins care se destăinuie „intelectual“ ! Demersul criticului începe să aibă valoare doar în clipa în care este unul *angajat*. Valoarea adevărurilor criticii de artă se definește undeva între societate și opera de artă, acolo ia naștere această valoare. Valoarea adevărului științific ia naștere în funcție de obiect și îl vizează, cea a adevărului artistic, în subiect, și eventual vizează o stare de spirit general-umană, iar valoarea adevărului filosofic ia naștere în lumea creată și o vizează. Valoarea adevărului criticii ia naștere între operă și social și vizează acest raport : opera și socialul. *Valabilitatea maximă a adevărurilor demersului critic și societatea sau epoca sa — iată două noțiuni indisolubil legate !*

Dar, după toate cele expuse mai sus, sîntem conduși în mod inevitabil spre concluzia că demersul critic, însumind cele trei atitudini fundamentale față de obiect, neputînd produce adevăruri care să aspire la valabilitate universală, este un demers mixt, derivat, nefundamental printre demersurile spiritului uman. Vom vedea în ultimul capitol al cărții ce consecință va avea acest lucru, mai precis la ce atitudine va fi invitată critica datorită condiției sale.

Acum, cînd considerăm că au fost puse în lumină trăsăturile esențiale ale actului critic, ca și posibilitățile sale ca demers spiritual, credem că este momentul să analizăm care sînt *funcțiile* sale, așa cum reies ele din această interpretare.

Funcțiile criticii de artă

Pînă la acest punct al expunerii, în mai multe rînduri am sugerat că, după opinia noastră, *critica este strîns legată de domeniul socialului*. Acesta este adevărul de bază de la care pornim la operația deducerii și analizei funcțiilor criticii de artă.

Funcția de mediere a criticii de artă

Este vorba, la o primă aproximație, de medierea raportului artă (artist) pe de o parte și public (receptor) pe de alta. Dar, în fond, avem de-a face cu acea esențială operă a travaliului critic care e chemat să înlesnească receptorului o desfășurare spirituală proprie în fața operei, pornind de la analiza planului textual al acesteia și ajungînd la „categoriile existențiale”, extratextuale, invocate atît de noi, cît și de mulți alții.

Mai ales în ultimele decenii asistăm la o nemaiîntîlnită diversificare a formelor de exprimare artistică. Ca nicio dată apar la intervale de timp foarte scurte curențe, metode, limbaje de exprimare artistică, fiecare avînd la bază un întreg sistem de argumentație și legile sale în plan teoretic. Aceste curențe, metode și limbaje diferite, de multe ori apar chiar simultan; oricum, ele coexistă în peisajul artelor contemporane care se complică și diver-

sifică mai mult și datorită apariției unor maniere de expresie rezultate din îmbinarea a două sau mai multe modalități în cadrul aceleiași creații. Astfel, într-un spectacol — căci în această formă de artă sintezele, mixajele de modalități, deci câteodată și de stiluri, sînt cel mai evidente — putem întîlni, de exemplu, un realism evident „punctat” cu momente de naturalism (vezi *Azilul de noapte* în regia lui Liviu Ciulei la Teatrul Municipal din București, stagiunea 1974—1975), sau o tratare simbolistă pe parcursul căreia putem găsi rezolvări cu o alură evident expresionistă. De asemeni în plastică, acum, este mai greu de găsit un adept „pur” al vreunui stil. Foarte adesea, însă, se întîlnesc lucrări, de exemplu cu o tratare fauvă și expresionistă în același timp; este cunoscut un abstracționism „expresionist”, altul „impresionist” și altul derivînd din cubism. Apoi, lumea artistică inspirîndu-se din lumea tehnicii, și în special preluînd de aici o seamă de cuceriri, dobîndește o serie de mijloace și modalități de expresie cu totul inedite. Iată, deci, că avem de-a face cu o nemaîntîlnită diversitate de procedee de exprimare, fiecare cu individualitatea sa specifică și deci cu „cheia” sa specifică de citire, de înțelegere, de parcurgere prin (sau de la) operă a drumului către extratextualul problemelor existențiale. Căci numai prin parcurgerea, descifrarea — evident, în chip personal! — a planului textual al operei se poate ajunge la cel extratextual, mai liber pentru subiect, dar și mai profund ca problematică și implicații. Această libertate în exprimare, parcă specifică creației secolului XX, care permite fiecărui artist să se manifeste în stilul său propriu, presupune de cele mai multe ori un grad sporit de conotație a limbajului artistic. Existînd, în aceste cazuri, din ce în ce mai puține precedente pentru depășirea prin înțelegere, asimilare, valorizare a nivelului textual al operei, putem afirma că

apare, cel puțin din punctul de vedere al receptorului, o mai mare distanță între semnificant (nivelul strict textual, formal) și semnificat (semnificațiile textuale ale operei sau, mai precis, motivațiile textuale — spre deosebire de intenții textuale care se referă strict la alcătuirea estetică a sistemului formal al operei¹). O distanță mărită între semnificant și semnificat înseamnă o distanță mare între ceea ce opera de artă *prezintă* și ceea ce ea *re-prezintă*, înseamnă o invitație la parcurgerea de către receptor a drumului de la intenții la motivații textuale, înseamnă o decodificare (într-un sens mult mai larg decât este înțeles de obicei acest termen, avem de a face — așa cum am insistat — cu o re-valorizare subiectivă și deci unică). Această decodificare a semnificatului „codat” în semnificant — necesară ulterioarelor avântări și mai libere și personale în extratextual spre semnificații — angrenează, pe lângă sensibilitate și cultură și gândire. În cazul unui limbaj denotativ, ca și în cazul îngustării acestui „cîmp cultural” (Henri Wald) ivit între semnificant și semnificat, am ajunge la o artă în stadiu de pură informație, în stadiu de semnal. Am avea de-a face cu o comunicare la nivelul reflexului și nu la cel al invitației la reflecție, am rămîne la nivelul percepției, îndepărtîndu-ne de cel al concepției. Deci actul artistic ar fi echivalent cu o comunicare seacă, literală a ideilor pe care dorește să le transmită, și nicidecum nu ar fi o tentativă de a induce în receptor stări de spirit susceptibile de a trimite la vi-

¹ Se poate spune că semnificantul operei corespunde nivelului textual, formal și este direct vizat de intențiile textuale; semnificatului îi corespund motivațiile textuale (ceea ce sistemul formal transmite în mod clar); iar semnificațiilor le corespunde planul extratextual: peregrinarea în zonele existențiale pe care o face subiectul incitat de motivațiile textuale, la care a ajuns prin sistemul strict formal — înțelegîndu-l — prin intențiile textuale în ultimă analiză.

ziuni existențiale. Este limpede că această primă invitație la gândire pentru însăși descifrarea semnificatului reprezintă un plus de eficiență a artei în ce privește rolul său de a dezvolta gândirea, simțirea—spiritualitatea într-un cuvânt. Prima acțiune de „angrenare” a receptorului se realizează, fără îndoială, prin ce transmite actul artistic (semnificatul, motivațiile textuale), prin fondul de idei evident; a doua acțiune de „angrenare” se realizează prin *cum* este transmis acest fond de idei (prin semnificant, intenții textuale), mai precis prin această operație de înțelegere a nivelului semnificantului pentru a ajunge la semnificat. Mai întâi aici, în această operație de descifrare, critica trebuie să fie o călăuză pentru public deoarece căile de la semnificant către semnificat sînt uneori destul de anevoioase, întinse, deseori specifice pentru fiecare artist și ușor ezoterice. Fără a lămuri acest prim parcurs spre profunzime la care invită opera de artă, strădaniile criticului de a arăta cum creația poate trimite spre categorii existențiale va rămîne vană, absurdă pentru publicul în cauză.

Distanțarea dintre semnificant și semnificat asigură într-o mai mare măsură transformarea rolului artei dintr-unul de delectare într-unul de determinant al gândirii, al desfășurării spirituale. Aceasta deoarece dacă invocatul drum nu ar exista și ne-ar fi prezentat direct semnificatul ca atare, fără retroacția pe care o suferă permanent din partea semnificantului (vezi Teza I), nu am fi capabili, în fața unui asemenea gest, de stări existențiale, ci doar de reci construcții conceptuale limitate, avînd ca temă existența. Artă poate însemna mod de a fi datorită faptului că odată ajunși la motivațiile textuale, la semnificat, acestea ne apar ca o convingere, ca o opțiune, partinic și partizan, seducător, permanent „încălzite” de intențiile textuale, de semnificant — ceea ce ne

dă imboldul de a ne avînta cu *toată ființa* în extratextual, în domeniul problemelor existențiale simțindu-le ca mod de a fi și nu doar ca o construcție de concepte. Saltului în existențial la care invită arta îi este necesar un avînt luat pe un teren mai sigur, avînt care nu îl vedem a fi decît parcurgerea drumului de la semnificant la semni-ficat, de la intenții la motivații textuale. Dacă acest drum se arată a fi prea lung, descurajant de lung, la nivelul masei de receptori apare renunțarea sau reala imposi-bilitate de a-l parcurge, ceea ce înseamnă blocarea si-gură a celei de-a doua părți a drumului — saltul în existențial, abordarea extratextualului. De aceea, la mo-dul ideal, este ca un fapt artistic să invite la un efort de descifrare prezentînd o dificultate sporită cu „un grad” peste capacitatea medie a publicului, astfel ca acesta, *ajutat de critică*, reușind descifrarea, să înregistreze un progres. Însă acest „un grad peste înțelegerea medie” poate fi chiar o utopie !... Rămîne atunci valabilă ideea că actul artistic trebuie să ridice publicul la nivelul său, și nu acesta să coboare arta la puterea sa minimă de în-țelegere, ce astfel are toate șansele să stagneze. Ce s-ar întîmpla, ca să folosim o comparație simplă, dacă în clasa a II-a primară, apoi în a III-a, a IV-a ș.a.m.d. învățăto-rul ar „explica” elevilor tot abecedarul, adunarea și scă-derea în virtutea ideii că vor înțelege negreșit, materiile fiind deja, în mod indubitabil, pe măsura puterii lor de pricepere ? Păstrînd termenii comparației, preferăm să avem profesori talentați, *capabili să explice*, decît să sim-plificăm și să reducem materiile ! Referindu-ne în con-tinuare la saltul în existențial, vom spune că putem gîndi profund și cu folos numai după o lectură *valoroasă și bine înțeleasă*.

Distanța dintre semnificant și semnificat fiind, cum am văzut, de multe ori destul de mare, o simplă expu-

nere a semnificatului — deci a ideilor ce le conține opera — poate părea cititorului de critică o ficțiune. De multe ori cititorii unui astfel de comentariu critic au senzația că teoreticianul atribuie operei discutate semnificații străine acesteia. Actul critic apare atunci în mintea cititorului ca o prețioasă fabulație avînd numai ca pretext opera comentată. El apare ca un produs cultural susceptibil de inutilitate și rupt de opera de artă. Există, deci, riscul ca opera să rămînă în continuare pentru receptor la nivelul unei percepții confuze și critica acuzată de a fi un soi de „poezie teoretică” inutilă. În acest caz critica se autodesființează și mărește distanța dintre public și lumea creației, în loc să o micșoreze. În cazul în care anumiți spectatori au descifrat singuri semnificatul, simpla lui enunțare de către critic devine și mai evident un act gratuit. În sfîrșit, putem afirma că enunțarea directă de către critic a sensurilor operei nu va fi primită și nici eficace; este clar că un rezultat va fi realmente asimilat mai curînd în cazul în care spectatorul este doar *ajutat să ajungă singur la el*, decît atunci cînd îi este prezentat gata elaborat, astfel apărîndu-i abstract. De asemenea, o explicare didacticistă a resorturilor interioare ale operei poate declanșa reacții contrare. Numai o analiză stringent aplicată la obiect, o analiză a *relației* dintre semnificant și semnificat, a genezei și interdependenței lor, poate înlesni cititorului adevărata înțelegere atît a operei respective cît și a unora dintre esențialele resorturi interioare ale gestului creator. Critica va ajuta astfel publicul să pătrundă în tainele operei și ale creației (atît cît poate fi făcut acest lucru), dîndu-i posibilitatea de a se bucura plenar de ele. Este bucuria înțelegerii, a contactului nemijlocit și asimilării fiecărui element constitutiv al operei și al ansamblului ei.

Aici se încheie prima parte a misiunii criticii : înțelegerea planului textual al operei prin parcurgerea drumului de la intenții la motivații, de la semnificat la sem-nificat, de la sistemul formal la cel ideatic evident sau intrinsec. Este exercitarea de către critică cu precădere a dimensiunii ei științifice, echivocul și interpretarea per-sonală făcându-și loc mai insistent doar în măsura în care ne apropiem de partea finală a acestui prim segment de demers.

Cum am amintit mai sus, abia aceste lucruri fiind re-zolvate de către critică, ea poate începe acum și cea mai fascinantă parte a drumului său : saltul în extratextual, în domeniul existențial. Avem de a face cu o vastă pluri-vocitate deoarece, cum s-a văzut, peregrinarea spiritului în zona problematicii fundamentale este doar înlesnită și ghidată, jalonată de către opera de artă. Libertatea este foarte mare, desfășurarea personalității subiectului de ase-meni, iar valabilitatea adevărilor pusă sub semnul po-sibil al întrebării pentru ceilalți subiecți și fără șanse de a aspira la universalitate deoarece nu se constituie chiar un sistem, o lume în funcție de care aceste adevăruri — imanente ei — ar deveni absolute. Este exercitarea dimensiunii filosofice a criticii — travaliu ce poartă doar o amprentă filosofică, fapt pentru care nu e filosofie și nu „creează lumi“ (sisteme). Criticul nu poate avea altceva de făcut decât să-și expună propria sa peregrinare spi-rituală declanșată de operă doar cu titlu de model *po-sibil* și nu obligatoriu, unic. De asemeni va putea preciza jaloanele, direcția pe care o imprimă opera, prin sistemul ei formal și semnificat (motivații textuale), eventualei abordări a problemei etico-existențiale la care ea trimite. Este posibilă și valabilă doar o schiță de traiectorie și adresă a demersului spiritual la care invită opera, amăn-untele și meandrele acestui drum aparținând fiecărui

individ în desfășurarea personalității sale. Aici vedem tilcul ideii de cunoaștere de sine prin artă, chiar în cazul receptorului. După opinia noastră nici un critic nu are dreptul să demobilizeze vreun receptor de la o atare tentativă, sau să nu încerce mobilizarea vreunuia spre o atare tentativă. În acest caz — partea a doua a drumului — critica parcă mediază mai mult accesul receptorului la meditație, la redescoperirea de sine decît la opera de artă în sine, cum o făcea în prima și indispensabila etapă a acestui drum.

Doar astfel critica poate să contribuie activ la o relație public-artă în care arta, accesibilă tuturor, să devină pasionantă experiență mentală și înălțătoare călătorie în sensibil, în existențial, în sfîrșit, să devină experiență umană plină de roade și pilde, mediu eficace al spiritualizării și formării unei conștiințe existențiale.

Funcția selectivă a criticii de artă

Dacă actul critic s-ar mărgini numai la a media înțelegerea operei și a înlesni o meditație dincolo de ea, eficiența însăși a artei ca factor educativ și formativ de conștiințe ar fi pusă în mare pericol. Aceasta în primul rînd deoarece nu putem fi siguri că toate producțiile artistice antrenează și transmit fonduri ideatice cu adevărat valoroase sub aspect moral-filosofic, social, psihologic sau politic, demne de a orienta o meditație existențială cu roade dintre cele mai favorabile pentru forjarea unei conștiințe, pentru progres spiritual. În al doilea rînd datorită faptului că nu avem nici o certitudine că, indiferent de calitatea fondului ideatic, toate operele de artă se vor ridica la un nivel estetic superior atît ca inteligibilitate, coerență, cît și ca putere de a educa sensibilitatea, bunul

gust, dragostea pentru frumos, și în special ca posibilitate de a incita receptorul pentru saltul în extratextual. Cu alte cuvinte critica este chemată să vegheze la cele două dimensiuni intrinseci ale actului artistic : *ce spune el și cum spune*, semnificatul și semnificantul, sau zona intențiilor și cea a motivațiilor textuale (semnificația, sau implicațiile extratextuale nu le considerăm intrinseci, imanente operei în sine). Astfel critica participă în mod activ, prin negare și promovare argumentată, la făurirea în mase a unei *conștiințe politico-moral-sociale, existențiale în ultimă analiză* pe de o parte, și la făurirea unei *conștiințe estetice*, pe de alta. Prin selecție, critica înlesnește accesul publicului la valorile autentice ale artei, dar în același timp și accesul la public al operelor de artă cu valori autentice, promovându-le.

Datorită valențelor sale de formare a conștiinței, arta, de-a lungul vremurilor și pînă în prezent, a fost privită și ca o armă politică, ca un instrument de acțiune politică în mase. Direcționarea acestei arme cade, evident, în seama criticului militant, mai ales în momentul exercitării funcției selective a demersului său. Criteriile după care operează funcția selectivă a unei atari critici militante vor deriva, firește, din ideologia fundamentală în cauză făcînd ca arta astfel dirijată să o servească pe aceasta. Indiferent de faptul că ideologia centrală este o religie, numai un sistem moral, un sistem social-filosofic, unul politic etc., critica ce i se aservește, preluînd de la acesta criteriile de selecție, va fi întotdeauna *politică*. În momentul în care critica își exercită funcția sa selectivă, ea devine un act politic — politic în slujba unei ideologii. Conștientă de faptul că arta este chemată să contribuie la formarea omului nou, educat în sprijinul concepției revoluționare materialist-dialectice și istorice despre lume și viață a partidului nostru, cu o morală

superioară și o atitudine avansată față de muncă, față de interesele generale ale societății, critica românească contemporană va promova numai operele care sînt în măsură să educe publicul în spiritul acestor deziderate. Numai astfel arta își va atinge țelul în societatea noastră, numai astfel își va motiva plinar existența. Selectînd, critica va contribui nemijlocit la însăși eficiența social-educativă a artei.

Posibila reprezentare a unui conținut ideatic înalt, cu adevărat valoros, printr-o formă sub-artistică, vulgară, stridentă, exhibiționistă etc. poate duce la devalorizarea morală a conținutului care, în sine, ar fi fost apt de a ridica nivelul conștiinței politice, morale sau sociale a receptorului. În acest sens, de exemplu, am văzut cîndva într-o expoziție de artă plastică o lucrare reprezentînd un domnitor al țării, devenit peste veacuri simbol al demnității noastre naționale și al luptei de secole duse de strămoși pentru neatinerea neamului. Dar faptul că lucrarea, prin stridentă și vulgaritate aduce aminte de picturile kitsch realizate cu vopsea „Duco“ pe tablă și întîlnite în bîlciurile suburbane, reprezenta, mai ales pentru neavizați, o flagrantă și intolerabilă subminare a valorii inițiale a temei. Situația poate fi și inversă : prezentarea într-o formă artistică valoroasă — ce are, implicit, darul de a atrage spectatorul și a-i cîștiga opțiunea — a unui mesaj ideatic retrograd. Se naște riscul ca spectatorii, mai ales cei neavizați, cu o conștiință și spirit critic neîndeajuns dezvoltate, să fuzioneze pînă la a-și însuși conținutul dăunător vehiculat de formele „seducătoare“. Curente noi, inovațiile, experimentele reclamă în acest sens o mare atenție din partea criticului deoarece acestea aprioric, prin „fascinația noului“, au șanse sporite de a „seduce“ publicul neînzestrat cu discernămint, chiar și atunci cînd „seducerea“ ar fi inoportună

fie sub aspect estetic, fie ideatic. Ambele cazuri descrise ni se par extrem de periculoase, ceea ce ne reliefează cu mai multă pregnanță responsabilitatea ce o are critica de artă în exercitarea funcției sale selective.

Dar o selecție intransigentă presupune un verdict. Or, a da un verdict fără să-l argumentezi implică riscul de a nu fi luat în considerație, sau, dimpotrivă, ca acesta să fie luat de valabil „cu ochii închiși” — ceea ce nu ar contribui cu nimic la ridicarea conștiinței ideologice și estetice a publicului. Ca funcția selectivă a criticii să fie îndeplinită într-un mod cu adevărat eficace din punct de vedere social-educativ, toate promovările și negările se cer *argumentate clar*, realizându-se astfel prin *înțelegere* actul de educare a publicului, nu prin manipulare oarbă, nedemocratică. Este evident că o atare argumentare a selecției nu este posibilă decît precedată de o temeinică *analiză* a operei. Din păcate, și la noi, uneori, o asemenea analiză lipsește, sau dacă ea există se petrece parcă „în secret”, numai în mintea autorului-critic care lasă să transpară în text cu zgîrcenie — și cîteodată pronunțată aroganță atotștiutoare — doar concluziile ei, verdictele¹. *Neargumentarea verdictelor duce la abolirea funcției selective a criticii de artă.*

Trecînd, deocamdată, peste chestiunea de ordin mai general dacă are sau nu dreptul critica să dea verdicte mai mult sau mai puțin fatale referitor la creație (după unele opinii critica nu are acest drept!), vom putea declara mereu cu fermitate că cel puțin verdictele neargumentate

¹ Este cazul în unele cronici dramatice și în multe din așa-numitele „cronici plastice” semnate de indivizi ce ar putea fi (și chiar sînt) excelenți poeți, prozatori, plasticieni, muzeografi dar nu și critici. Există printre aceștia, de bună seamă, și excepții fericite — dar nu ele ne îngrijorează acum.

ii sînt interzise cu desăvîrşire criticii de ținută; ea nu are dreptul *moral* și nici științific să facă acest lucru.

Putem încheia adăugînd că, dacă prin funcția de mediere, exercitată — prin absurd — în exclusivitate, critica de artă ar contribui la relevarea în conștiința spectatorului a *situației actuale* a dimensiunii valorice a artei, exercitîndu-și și funcția selectivă ea contribuie la relevarea și la atingerea (prin capacitatea formativă a artei promovate) *situației ideologic-artistice spre care se aspiră* în artă. De aceea considerăm că exercitarea vigilentă și intransigentă a funcției selective constituie o mare responsabilitate pe care o are critica de artă în fața *viitorului*, dar și un prilej de adîncă și înțeleaptă meditație pentru critici.

Funcția educativă a criticii de artă

Utilizînd un bagaj de cunoștințe pentru analiza faptului de artă (în scopul medierii relației artă-public, mai întîi, cum am văzut, prin descifrare), ca și pentru argumentarea unei anumite selecții de valori (ideatice și estetice), critica de artă îl transmite, implicit, cititorului. Asimilarea de către cititor a acestor cunoștințe este o condiție sine qua non a înțelegerii operei de artă, cît și a înțelegerii argumentării selecției. Rezultă că includerea în text a acestor cunoștințe constituie o obligație metodologică a criticului. Referirile la alte stiluri, la caracteristicile și resorturile lor interioare, deducerea și evidențierea motivațiilor psihologice, sociologice sau filosofice ale creației discutate, de asemeni — pentru a înțelege și a evoca mai clar opera — determinarea locului ei în context cultural, filosofic, social etc., pot constitui o adevărată acțiune de educație culturală în sine, pe lîngă rolul

lor direct de clarificare a operei și argumentare a selecției. Metoda comparatistă, pe care o vedem din mai multe motive a fi cea mai eficientă (p. 185—186), este și cea mai indicată întru a aduce în actul criticii un bogat bagaj informativ. Desigur, dacă se utilizează metoda comparării contrastelor sau a genurilor proxime, dacă pentru clarificarea unei anumite atitudini estetice, să zicem din pictură, se invocă una similară sau total opusă tot din domeniul picturii, sau din cel al muzicii ori al teatrului, în sfârșit, dacă punctele de referință (din domeniul stilisticii, filosofiei, psihologiei) invocate pentru înțelegerea și determinarea locului operei în cîmp spiritual, sînt mult depărtate de obiect sau în imediata sa apropiere, constituie o problemă doar de orientare a criticii. Sub acest aspect poate fi vorba de cutare sau cutare „școală” de critică și de ceea ce numim stil al unui critic. Considerăm, însă, că indiferent de „școala” sau stilul de care aparține un act critic, dacă acesta este de înaltă ținută culturală și eficiență, va opera cu necesitate referiri stilistice, filosofice, psihologice, istorice și politice încorporînd astfel o serie de noțiuni și idei ce ne îndreptățesc să credem că *un act critic autentic are în mod evident și calitatea în sine de a educa publicul.*

Analizînd, de exemplu, sensurile ce le are, ca și ceea ce dezvăluie nou în fondul de idei al spectacolului o scenă „goală”, cu cîteva volume abstracte, considerăm că trebuie cercetat în ce măsură ele creează planuri de joc specifice spectacolului și funcționale pentru actori, în ce măsură și cum sînt volumele modelate de lumina menită să le dea viață, să le activeze, deci în ce măsură volumele respective creează o atmosferă destinată să sublinieze jocul actorilor și ideile spectacolului (aceasta e și rațiunea principală a apariției, în general, a scenei fără decor), neconstituind doar simple elemente ce riscă să

distragă atenția. De asemeni, în cazul în care se realizează aceste deziderate, vom încerca să găsim oportunitatea adoptării unei asemenea soluții, organicitatea sau inadvertențele stilistice pe care, eventual, le prezintă. Este posibilă argumentarea valabilității soluției prin comparație cu o presupusă montare naturalistă; implicit se vor comunica cititorului caracteristicile unei atari montări ca cea din urmă. Apoi, pentru a o fixa în epocă și a evoca „starea de spirit” a soluției „scenei goale”, vom putea pomeni de deviza lui Jacques Copeau „pentru opera nouă, o scenă goală”, de asemeni despre abstractizare în plastică privită ca o încercare de a ajunge direct la esențe etc.

Desigur discutabile, purtând amprenta inevitabilă a subiectivității, acest fel de referiri au totuși calitatea de a transmite cititorului o serie de noțiuni — fie și la nivelul informativ — considerate ca făcând parte dintre cele capitale pentru formarea unei culturi artistice. Firește că numai prin asimilarea unor astfel de noțiuni elementare pe care critica le inserează în exercițiul său din rațiuni metodologice, nu poate fi vorba de o cultură. Aceste noțiuni găsite de iubitorul de artă în textele critice trebuie să aibă calitatea de a „deschide cortina” în fața unei culturi temeinice pe care cel interesat urmează să și-o însușească. Și totuși avem temei să afirmăm că o „cultură” formată numai din noțiuni orientative de genul acesta, *mai ales la nivelul marelui public*, poate fi într-*cîtva* utilă unui spectator pentru sporirea puterii sale de înțelegere a artei și receptivitate în fața ei. Chiar în cazul în care referirile au o doză mărită de speculativ, și astfel planează asupra lor acuzația de neautenticitate, ele își găsesc totuși utilitatea într-un text critic, măcar sub aspectul lor strict educativ. La modul ideal prezența într-un text critic a unor referiri ample, diverse și în-

temeiate constituie cheazăia faptului că acel text va fi un act de autentică inițiere artistică, realizând totodată o limpede și profundă înțelegere a operei comentate. De fapt, atât funcția de mediere, cât și funcția selectivă a criticii de artă, pentru a fi îndeplinite în condiții optime reclamă analiză și argumentare care sînt posibile numai cu ajutorul referirilor de natură stilistică, filosofică, morală, psihologică, socială, istorică, politică, etc. Deducem că funcția educativă a criticii este implicită celorlalte două. A aborda opera de artă numai prin ea, fără a-i determina natura și locul în context spiritual, sau a nega ori promova valori fără a argumenta prin analiză, comparație și raportare filosofică, reduce eficiența criticii de artă, îi micșorează sufragiile publicului situînd-o la un nivel sub-profesional, imprimîndu-i o orientare nedialectică.

Alte funcții

Cele trei funcții analizate mai sus le considerăm a fi cele fundamentale ale criticii de artă; precum lesne se poate vedea, ele vizează cu precădere planul social — fapt care se înscrie perfect în concepțiile despre critică enunțate în capitolele anterioare, concepții potrivit cărora critica nu poate fi decît socială. Desigur, critica mai are și alte funcții — aparent deosebit de importante (pentru unii!) — pe care, însă, le considerăm a fi secundare.

Oricît ar părea de straniu, *funcția de înrîurire, influență, eventual ghidare a domeniului artistic* o considerăm una secundară a criticii. Ea se poate exercita pe mai multe planuri. Notăm mai întîi planul psihologic, acțiunea psihologică pe care o poate avea opinia criticii

— favorabilă sau defavorabilă — asupra creatorului. Ea a fost semnalată în partea I a lucrării de față, mai cu seamă în Teza II. Un alt plan este cel în care critica acționează asupra poziției, prestigiului, în societate sau în microgrupul profesioniștilor, pe care îl are artistul. Un plan ceva mai important în care critica își exercită funcția ei de influență a domeniului artei, este acela conceptual-teoretic. Nu rareori critica a fost aceea care oferind suportul teoretic unei anume orientări artistice a creat un grup bine definit, animându-l. Apoi, există artiști — nu puțini — care ascultă sugestiile implicite sau explicite pe care le dă critica, angajînd astfel cu aceasta un real dialog de multe ori foarte fertil. În general, în cadrul acestui mod conceptual-teoretic al criticii de a-și exercita funcția sa de influență asupra domeniului artistic, putem vorbi de o contribuție deloc neglijabilă a criticii la procesul de conștientizare — implicit de aprofundare — pe care artiștii îl realizează referitor la unele tendințe spontane din creația lor. Totuși, după părerea noastră, nu trebuie să exagerăm importanța acestei funcții, fie și pentru simplul motiv că — se știe — atunci cînd e vorba de o adevărată valoare a unui artist, dacă nu chiar de un geniu, creația sa ajunge pe cele mai înalte culmi, cu toată claritatea și conștiința, neavînd nevoie de aportul vreunui critic. Societatea este cea care are nevoie de aceasta pentru a încerca ridicarea pe amintitele culmi ale spiritului.

Mai amintim ca funcție secundară a criticii aceea de *propagandă în favoarea sau defavoarea obiectului artistic*. Este un adevăr că există o categorie de public al cărui interes pentru cutare creație va fi stîrnit sau nu în funcție de articolele ce-l comentează și cum anume o fac. După cum se știe reacțiile pot fi diverse: „articolul favorabil — mă interesează opera“, „articolul defavorabil — nu mă interesează opera, sau din contra“. Această func-

ție este de o importanță minoră în fața culturii deoarece publicul care-și ghidează astfel interesul este unul nedemn de apreciere pentru acest fapt și — sperăm — relativ redus. Apoi, avem temei să credem că o creație cu adevărat valoroasă — care răspunde comenzii sociale atît sub raport estetic, cît și ideatic — va atrage publicul, indiferent dacă se bucură sau nu de comentarii teoretice, indiferent dacă acestea, atunci cînd sînt, sînt favorabile sau nu.

Considerăm că încercarea de a mai găsi și expune alte funcții secundare ale criticii de artă ar însemna o pierdere de timp.

Interdeterminarea funcțiilor prin metodologie

Subliniem de la bun început că următoarele considerații vizează doar funcțiile fundamentale ale criticii de artă.

Pînă în acest punct, pentru a arăta clar funcțiile criticii, motivațiile lor, ca și metodele necesare — după opinia noastră — exercitării lor, am procedat la o analiză cît mai sistematică a unui presupus act critic, așa cum considerăm că este necesar ca el să fie. Această analiză „anatomică” ne-a obligat, ca orice analiză, la o defalcare pe probleme ce ar putea părea puțin rigidă, schematică. Ne simțim acum obligați de a proceda la o sinteză a celor constatate, astfel ajungînd, sperăm, la o imagine dinamică, complexă și organică a actului critic.

Ne vom grăbi, mai întîi, să subliniem faptul că, evident, toate aceste funcții se exercită simultan. Pentru a satisface funcția de mediere, actul critic procedează, cum am văzut, la încercarea de a reconstitui sensul demersului creativ, pornind de la analiză. Această analiză la obiect

servește însă și ca bază de plecare în argumentația pe care o socotim necesară îndeplinirii funcției selective. De asemeni, tot această analiză la obiect, angrenând cunoștințe din istoria și teoria artelor ca și din alte diferite domenii (filosofie, sociologie, psihologie, istorie etc.), îndeplinește și funcția educativă a actului critic. Argumentarea actului selecției în plan ideatic, folosind comparația și raportarea și în domenii ca filosofia, morala, etica în general, angrenează la rîndul ei și cunoștințe nelegate strict de operă și astfel participă și ea la îndeplinirea funcției educative a criticii. Pe de altă parte, funcția de selecție privind formele de expresie, procedînd la o analiză și comparație cu precădere stilistică, nu numai că face, implicit, o acțiune de educație artistică, dar aproape că se confundă cu funcția de mediere artă-public prin explicarea intercondiționării formelor de expresie cu ceea ce ele exprimă. Exemplele se pot înmulți. Sîntem conduși la ideea că un act critic profesional, care-și asumă condiția sa spirituală cu toate limitele și căile ei deschise, pornind de la analiza aplicată a operei și sfîrșind în saltul spre extratextual, spre existențial, este un *act teoretic complex ale cărui elemente și funcții se întrepătrund formînd un tot omogen*.

Remarcăm că numai pornind de la o analiză profundă a operei este posibilă îndeplinirea cu succes, la un nivel profesional, cu eficacitate superioară, a tuturor funcțiilor și abia apoi abordarea domeniului extratextual, etico-existențial, mai precis prezentarea unei variante posibile a „tregerii de la categoria stilistică la cea existențială”. *Analiza, deci, este locul comun metodologic al unui act critic autentic și eficace* — ea atrage după sine și volumul de informare culturală necesar, lărgirea accesului publicului la opera de artă, ca și veridicitatea se-

lecției. Fără analiză riguroasă, satisfăcând cele trei funcții, critica nu poate porni la partea a doua a medierii artă-public, la aceea în care publicul, după ce s-a apropiat de artă, se apropie de sine și problemele existențiale *prin* artă. Fără această analiză, deci, critica nu-și va putea îndeplini misiunea sa fundamentală de factor activant prin intermediul artei a unei conștiințe existențiale.

Dimensiunea afectivă a criticii

Dimensiune afectivă a criticii ! S-ar zice, la prima vedere, că e vorba de dragostea pentru artă ce trebuie s-o aibă orice cercetător al ei. Acea pasiune și dragoste indispensabilă oricărui critic pentru a duce în condiții optime demersul său pînă la capăt. Dragostea pentru artă în general, de pe pozițiile căreia orice critic trebuie, la început de drum, să se logodească cu creația într-un nobilul scop de a o pătrunde cît mai bine și apoi a o oferi semenilor, relevînd ce are ea mai fulminant și seducător pentru cursa spirituală înspre esențele existenței, înspre conștiința existențială. Dragostea, imensa, statornica, sobra și adîncă dragoste pentru artă, pe care încă mulți ce se doresc a fi critici nu lasă de înțeles că o au ! Spre această dragoste, spre această dimensiune afectivă a criticii s-ar părea că ne-a purtat gîndul la final de carte. Nu. Spre alt sens al dimensiunii afective a criticii ne-a chemat o stare de spirit atunci cînd am hotărît ca finalul să fie astfel.

Cît de greu poate fi definită această „dimensiune” afectivă ! Poate niciodată vreun lucru nu a scăpat tentativei de a fi denumit prin concept, cum ne scapă acum această stare de spirit, sau stare infralogică, totuși resimțită atît de prezent. E, pare-se, bine întreșută în subconștient. Se manifestă — cum spun psihanalistii — „deghi-

zat“, în variate chipuri. Nu manifestările ei ne interesează, ci însăși această stare de spirit infralogică, sensurile ei. Dar, așa cum am spus, este dificilă, extrem de dificilă „trecerea“ ei în conștient, în lumea gândirii, a conceptului — atât de expusă pericolului de a furniza dogma. O stare emoțională — conștientă sau nu — nu poate fi trecută în imperiul logic-conceptualului fără a fi literalmente schilodită și expusă, infirmă fiind, pericolului amintit mai sus. Oare încercînd să vorbim aici despre această stare, nu comitem cumva o impietate? Cînd ne punem această întrebare ne gîndim, deocamdată, doar la primul inconvenient: amputarea stării la traducerea prin concept. Apoi prin cercetare și desemnare logic-conceptuală nu vom fi puși în situația de a fi alături de temă, la insignifianta sa superficialitate, asemenea ciberneticii în fața artei, departe de sensul și ființa ei esențială? Credem că da. De aceea vom face și noi ca Unamuno care, într-una din cărțile sale — unde, în fond, pune problema relației dintre rațiune și sentiment — după un număr considerabil de pagini, vrînd să se ocupe de unele fenomene vitale din lumea iraționalului¹, avertizează cititorul că, iraționalul nefiind traductibil: „în ce va urma va fi atîta fantezie cît și raționament, adică, mult mai multă“. Mai jos filosoful spaniol își explică pseudo-impasul metodologic care coincide cu al nostru într-atît încît reproducem și următorul fragment: „Nu doresc să înșel pe nimeni, nici să prezint drept filosofie ceea ce nu este, probabil, decît poezie sau fantasmagorie, mitologie în orice caz. Divinul Platon după ce a discutat în Phedon imortalitatea sufletului — o imortalitate ideală, adică mincinoasă — s-a lansat în a expune miturile referitoare la viața cealaltă, spunînd că trebuie neapărat să și mito-

¹ A nu se confunda acest „irațional“ cu absurdul; el este numit de noi infralogic.

logăm. Haldeți, să începem a mitologa. Careva care caută raționamente, ceea ce strict numim rațiuni, argumente științifice, considerații tehnice logice, poate renunța în a mă urmări“.



Arta coboară din timpuri imemorabile decantând într-însa stările de spirit-blazon existențial ale fiecărei generații a umanității. Ea se avintă spre viitorul de necuprins, proiectând acolo sensul existențial al prezentului, în egală măsură invitând generațiile nenăscute întru găsirea de sine.

Critica preia de la trecut doar metodă — nu atitudine față de sensul Vieții și al Existenței ca Tot. Ea vine deci, din prezent, i se adresează exclusiv, devenind pentru viitor doar mostră moartă. Arta e mai puțin interesată de moșteniri metodologice; de aceea ea nu e egoistă — nu se interesează de sine și eficiența sa. Starea spirituală, existența, modul de a fi în lume este preocuparea ei. Arta e seniorală — critica doar nobilă. Arta e elixirul — critica, un posibil vraci care ni-l dă.

Este de necrezut o prietenie între artă și critică — ar fi una nedemocratică; arta și critica nu sînt egale în fața Absolutului. Arta palpită veșnic pentru condiția umană — critica aleargă veșnic între artă, filosofie și știință.

Cea mai fascinantă și esențială lecție pe care am luat-o despre pictura nefigurativă a fost dintr-un film artistic... *Rublov* al lui Tarkovski. La aflarea veștii că ucenicii lui au fost schingiuliți, marele pictor de icoane, într-o răbufnire, aruncă un pumn de vopsea pe albul imaculat al peretelui ce aștepta să fie zugrăvit cu chipuri și scene din mitologia cristică. S-a născut un excelent tablou tășist !... În pata aceea de culoare era atîta tensiune, atîta

disperare... cît într-un nemaiauzit strigăt ! Personajul „Muta“ — o fată alienată mintal — se apropie de pere-tele cu pricina. Treptat, este cuprinsă de o covîrșitoare suferință, disperare, teamă. Adulmecă cu nările fremă-tătoare vopseaua de pe perete. Își lipește fața de ea. Își plimbă febril miinile pe acea suprafață. O simte prin toți porii. O ia în sufletul ei genuin. O frămintă. O urăște. O deplinge. O miroase. În sfîrșit, o înțelege. Este poate singurul lucru pe care l-a priceput această fată lipsită de gîndire. Ea a făcut o criză — criza firească a primei înțe-legeri a violenței, răutății, crimei. Am realizat atunci că arta — nu numai cea abstractă — nu are cod. Are doar codificatori. Toți aceștia sînt fii buni ai „rafinamentului“, prejudecății și ticului cultural, sînt dușmanii sensibilității nealterate, deschiderii spirituale și dorinței de a căuta esențe. Secvența lui Tarkovski e o lecție de artă în gene-ral. Ea ne învață că arta, mai mult decît a fi înțeleasă, trebuie adulmecată, luată cu sine prin toți porii. Numai astfel ne va spune mult mai mult decît se poate spune. Numai astfel în fața *Cinei...* lui Leonardo vom depăși sta-diul înțelegerii artei și epocii clasice, simțind-o. Numai astfel, la Voroneț, vom depăși stadiul înțelegerii spiritua-lității iconarilor moldoveni și a timpului lor, simțind-o. E un cîștig, căci înțelegerea are tot atîtea șanse de a fi im-personală, pe cîte are simțirea de a fi personală. Prin simțirea artei se naște o colosală punte între spiritul nos-tru și al epocilor, o emulație vitală prin istorie, depă-șind-o. Magnifică fuziune între spirite prin timp, ce are ca anticameră — critica !

Colosala punte a artei, indicibilă precum dragostea, ne convinge că dacă într-o noapte, istoviți o clipă de vir-tejul sublim al vletii, ne vom reprezenta în vis năzdrăva-nul ordinator făcător de „artă“, mitul cimpanzeului crea-tor sau mille de poezii-variante ale „creației“ permutațio-

nale, acel vis va fi un apocaliptic coșmar ce trebuie dat uitării odată cu ivirea zorilor. Computerul-inventator de cuvinte și poezii cu zecile de mii nu poate să nu piardă teren în conștiința aceluia care l-a înțeles și apoi l-a simțit pe Eminescu sau Sadoveanu, spiritul lor, formidabila lor limbă românească, vie, născută de o întreagă colectivitate de-a lungul unei întregi istorii. S-ar putea replica: „nu negăm valoarea clasicilor, dar acum s-au schimbat timpurile, este necesară o artă adecvată, nu trebuie să rămânem în istorie“. Da, nu trebuie să rămânem în istorie. Dar trebuie să știm că venim din ea. Dacă Eminescu ne e oferit de un timp istoric ca o confirmare a geniului nației și limbii, atunci speranța în viitorul Eminescu este o confirmare a încrederii în perenitatea acestui geniu al limbii și poporului. A aștepta răbdători apariția unui creator de excepție care să confirme prin literatură vie, adecvat timpul său, permanența geniului național și valoarea limbii noastre, e mult mai firesc decât a apela pripit și cu nechibzuită încredere la aparate făcătoare de șiruri moarte de litere. Critica este prima chemată a ști acest lucru.

Dar pentru sine critica trebuie să mai știe, să aibă bine gravat în conștiința sa, și faptul că ființa artei cere depășirea pragului înțelegerii și abordarea celui al simțirii — zonă fără nume, zonă în care te găsești singur, fără vreo companie posibilă sau ajutor, zonă-limită a eului în saltul spre conștiința existențială. Aici critica se oprește. Nu credem că există vreun critic cu adevărat de valoare, un autentic și conștient gânditor despre artă, care să nu aibă momentul său de sobră retragere în fața creației... Paradoxal, un moment care durează pe tot parcursul activității sale reale de gânditor.

.

Vară. Arșiță. O sete de foc ucide pământul. Crapă. E praf. Ploaia a început. Mă retrag cuminte pe băncile pustii ale unei tribune, asemenea celei dintr-un hipodrom. Acoperișul mă adăpostește de stropii mari, răcoroși și proaspeți ca ochii albaștri ai copilului. Aici, în cuminenia mea uscată, răzbate mirosul pământului reavăn, răcoarea frînghiilor ploii atît de tinere de parcă vine din viitor cu pîntecele plin de viață dăruind-o pământului-mamă eternă într-o sublimă încleștare de dragoste. Mai e acolo miros de bob de grîu întruchipînd veșnicia. Boarea minunată aduce pînă la mine și lumina zvîrcolirilor pământului : zvîrcoliri voluptuoase, impregnate de apă vie, grele de timpul viitor, acoperind crăpăturile uitatei cicatrice. Vreau să ies să mă plimb exaltat prin ploaie. Nu le pot strica întrepătrunderea cu tălpile și creștetul capului ! Rămîn sub acoperișul tribunei și mă bucur de boarea ce mă-nvăluie. O simt prin toți porii. O adulmec cu nările fremătătoare. O lipesc de fața mea. O iau în sufletul meu devenit, deodată, genuin... Nu știu dacă o voi înțelege vreodată...

Ploiești, 25 octombrie 1976

Kunst und Kritik vom Standpunkt der Kommunikation

(ZUSAMMENFASSUNG)

Die vorliegende Arbeit hat zum Hauptziel die Beziehung zwischen dem künstlerischen Phänomen und der logischen Ebene in der Entfaltung des menschlichen Geistes, sowie die Beziehung zwischen dem innersten Wesen der Kunst und der gesamten Methodik des exakten Denkens zu analysieren.

Genauer gesagt, untersucht die Studie in welchem Maße das exakte, rationelle, logische Denken mit dem emotionellen, subjektiven, infralogischen Zustand in der Kunst zusammenarbeitet / (oder zusammenarbeiten darf), ohne ihre Charakteristik und Wirkungskraft einzuschränken, ohne das ontologische Statut des Denkens zu begrenzen. Von diesem Standpunkt aus betrachtet treten zwei Seiten des Problems auf: 1/ Das Studium der Wirkung der logisch-begrifflichen, eindeutigen Haltung des menschlichen Geistes auf das künstlerische Schaffen, sowie auf die Rezeption des Kunstaktes. 2/ Das Studium der Beziehung zwischen Kunstschaffen und Rezeption als einheitliches künstlerisches Phänomen. Die Kunsttheorie tritt hier als allumfassende (logisch-begriffliche) Erfen und Rezeption als einheitliches künstlerisches Phänomen. Die tritt hier als allumfassende / logisch-begriffliche / Erschließung schließung dieses Phänomens auf.

Der erste Teil der Arbeit behandelt den ersten Aspekt des Problems, während der zweite Teil die Beziehung zwischen Kunstakt, Kunsttheorie und — Kritik im Lichte der. Schlußfolgerungen des ersten Teiles analysiert.

In der „Einleitung“ wird die Motivation für die kybernetische Erforschung der Kunst gebracht, wobei das Kunstphänomen klar ersichtlich als eine Kommunikationskette auftritt. Ebenfalls in der Einleitung werden einige grundlegende Begriffe der Kybernetik aufgezählt und die wichtigsten Brücken zwischen Kunst

und Kybernetik, aufgrund der Ähnlichkeit ihrer Grundprinzipien, geschlagen. Dadurch gelangt man zur Auffassung, daß die drei Hauptbedingungen, die Louis Couffignal formuliert hat, um ein analogisches Denken beim Aufstellen von kybernetischen Modellen zu ermöglichen, mit den drei Imperativen jedes Kunstaktes übereinstimmen. Von der zweiten Bedingung Couffignals ausgehend, die die Notwendigkeit betont, daß sich das Modell eher auf Funktions- als auf Strukturanalogien bezieht, wird eine ontologische Spannung des künstlerischen Gestus aufgedeckt. Es ist die Spannung zwischen der Widerspiegelung der konkret dokumentarischen-also strukturellen Ebene des Themas und seiner Funktionalität im Verhältnis zu dem künstlerischen Ich, (beide werden als zusammenarbeitende Systeme aufgefaßt). Es wird danach gezeigt, wie man, aus dem Verhältnis zwischen Struktur und Funktion, die dialektische Beziehung zwischen Subjektiv und Objektiv, zwischen der Treue des Künstlers zu seiner Außen- und zu seiner Innenwelt, zwischen dem Abhängigkeits- und Unabhängigkeitsprinzip, in deren Kontext sich das künstlerische Ich entfaltet, folgern kann.

„Die erste These“ nimmt das Problem wieder auf und behandelt im allgemeinen die Kommunikationsprozesse innerhalb des gesamten künstlerischen Phänomens (d.h. vom reellen Lebensausschnitt, der nun Thema des schöpferischen Aktes geworden ist, bis zur Aufnahme des neu-gewerteten Werkes im Bewußtsein des Rezeptors). Es werden zwei Typen von Informationen, die vom Objekt zum Subjekt gerichtet sind, in Betracht gezogen: einerseits die logisch-deskriptive, eindeutige, normierte, und andererseits die infralogisch-emotionelle, vieldeutige, unnormierte Information. Der erste Typus von Informationen befördert einigermaßen jene Bedeutungen, die die strukturell — konkrete, dokumentarische, objektive Ebene des Themas bestimmen, während der zweite Abschnitt der Informationen das Resultat der Funktionsbedeutungen des Themas im Subjekt auslöst, d. h. jene Bedeutungen, die subjektiven Charakter haben.

Im folgenden Abschnitt wird die gegenseitige korrektive Aktion durch den „feed-back“ dieser beiden Informationen gezeigt, u.zw. beim Eintritt in das System des Subjekts. Im Augenblick, da sich die zwei „feed-backs“ das Gleichgewicht halten (sie haben entgegengesetzte Richtungen) kann man von der relativen Festigung der inneren Haltung des Künstlers zum Thema sprechen. Diese Haltung stimmt in der Kybernetik mit dem „pattern“

des Modells des zukünftigen Werkes überein. Es wird festgelegt, daß diese „Haltung innerhalb der Spannung zwischen logisch und infralogisch, rationell und emotionell, Begriff und Metapher, Abhängigkeit und Unabhängigkeit, zwischen der Struktur und ihrer Funktion entsteht“. (S. 66—67) Wir fügen noch hinzu, daß die infralogisch-emotionelle Information sich ihrerseits verändert, weil das Subjekt diesen geistigen Zustand zu definieren und bewußt zu machen versucht. Der Versuch zu definieren kann metaphorisch oder begrifflich unternommen werden, (es ist der einzige Fall, in dem die Kunst „una cosa mentale“ ist). Er ermöglicht den Auftritt von unbegrenzten und ebenso unerwarteten Determiniertheiten, ausgehend vom: Grad der Empfindsamkeit, Bildungsniveau, ethnische Zugehörigkeit, Alter, politische, religiöse, ästhetische Auffassungen bis zu physischem und psychischem Befinden im betreffenden Augenblick.

Durch diesen Definierungsversuch treten alle Apriorismen des Phänomens auf. Fast genauso funktioniert der „feed-back“ — Bogen vom entstehenden „pattern“ zum System des Subjekts, wenn das Subjekt der Receptor und das Objekt das Kunstwerk ist. Dabei muß aber bemerkt werden, daß die logisch-deskriptive Information auf die infralogisch-emotionelle wirkt und umgekehrt. Ein dritter großer „feed-back“ Bogen der innerhalb der Kommunikationskette des Kunstphänomens wirkt, ist jener des entstehenden Werkes, das auf sein „pattern“, auf die innere Haltung des Künstlers wirkt. Es werden drei Fälle analysiert, in denen sich die künstlerische Haltung nur im Zusammenhang mit einem oder dem anderen Informationstypus kristallisiert hat. Der betreffende Typus hat dem Künstler, den zum Thema gewordenen Lebensabschnitt, vermittelt. Als Beispiel werden drei Kunstwerke angeführt. Diese Analyse bietet interessante Möglichkeiten, die verschiedenen Wellenlinien der Kunst zu untersuchen.

Die wichtigste Schlußfolgerung dieser These — die auch das Hauptkapitel des Buches darstellt — besteht in der Erkenntnis, daß das ganze Wechselspiel von der ursprünglichen Information zur Schlußinformation entlang der Kommunikationskette unbegrenzt determiniert wird. Die inneren und äußeren Faktoren der Determination bedienen sich grossenteils des „feed-back“-Mechanismus. Es wird auch gezeigt, daß die Kunst den Begriff zur Metaphor wandelt, ihn vieldeutig werden läßt, (S. 107—112). Das heisst aber nicht, daß Kunst nur Umschreibung eines Sprechaktes (der definitionsgemäß) Begriff, Wesen der Erscheinung darstellt, nur

Neu-Phänomenalisierung einer Essenz, also ein Epiphänomen, wäre. Wir hoffen, durch die erste These bewiesen zu haben, daß die Kunst eher als eine induktive Vermittlung eines Phänomens an sich — der emotionellen Infralogik betrachtet werden muß. Nur sie kann und muß beim Rezeptor zum Begriff werden. Deshalb ist eine gewisse Zurückhaltung geboten, wenn man von Verschlüsselung und Entschlüsselung in der Kunst spricht.

„Die zweite These“ behandelt auf mehreren Ebenen die Rückwirkung der Reaktion des Publikums auf den Künstler, also auf das Werk, auf die Kunst. Es werden ebenfalls vom kybernetischen Standpunkt her soziale Aspekte des Schaffens und der Rezeption erforscht. Die Studie analysiert die Kriterien der Entstehung der Publikumsreaktion auf das Kunstwerk. Folgerichtig wird die Entstehung des ästhetischen Geschmacks einer bestimmten Gesellschaft untersucht. Vom kommunikationellen Standpunkt aus betrachtet, können wir feststellen, daß der ästhetische Geschmack — als Kreuzung zw. Tradition und Neuerung seinen Ursprung in der eigenen Geschichte und mittels der Gemütsverfassung einer Epoche (den nicht-ästhetische Determinanten) in seiner Gegenwart, hat. Es werden neue Möglichkeiten erkannt, die Beziehung Künstler-Gesellschaft zu erforschen, sowie die nicht nur vom Standpunkt der Form zeitgenössischen Werke zu ergründen. Diese These deutet auf eine riesige Gruppe von Determinanten des Informationswandels, innerhalb der künstlerischen Kommunikationskette.

„Die dritte These“ erschließt noch eine ganze Reihe von Determinanten des künstlerischen Phänomens, indem sie den „feedback“ beschreibt, der zwischen den verschiedenen Kunstformen entsteht, (oder zwischen innerhalb einer Kunst verschiedener Künste).

In den *Schlußbemerkungen* werden vorerst alle Gruppen von „feed-backs“ wiederholt, die an der Veränderung der ursprünglichen Information teilnehmen. Sie geht den Weg von der zum Thema gewordenen Lebenssequenz bis zum eigenen Inneren Bild, das der Rezeptor vom Kunstwerk bewahrt. Es gibt 9 Gruppen von „feed backs“ und es wird gezeigt, daß das Kunstphänomen lebendig, in ständigem Modellieren begriffen ist und quasi unbegrenzt determiniert wird. Gleichzeitig ist es organisch an das Universelle gebunden, in Wechselbeziehungen zu seiner Umwelt, zu seiner Geschichte begriffen, (S. 150) Das Kunstphänomen entsteht an der Kreuzung zwischen dem Sozialen, Historischen und Indi-

viduellen. All diese Charakteristika werden durch den regierenden „feed-back“ gesichert. Der Eingriff des exakten, programmierten fatal-begrenzten Denkens würde nur die Einheitlichkeit dieses Prozesses stören. Es werden die Ursachen gezeigt, die die Intervention der Kybernetik in der Kunst, besser gesagt ihrer exakten Instrumente — des Computers — ermöglicht haben.

Von Seite 154—166 wird die Theorie von Abraham Moles bestritten. Diese Theorie spricht dem Computer die ausschließlich humanen Funktionen des Künstlers zu.

Schlußfolgernd bemerken wir, daß das Kunstwerk vom kybernetischen Standpunkt studiert werden kann, ohne aber jene Mechanismen zu simulieren, deren Grundlage die Logik des menschlichen Geistes bildet. Ein Hilfsmittel der Technik und der ausschließlichen Ebene der Logik, der exakten Entfaltung des Geistes, kann manchmal der Kunst willkommen sein u.zw. besonders in der Erschließung neuer, penetranter *Ausdrucksmittel*, aber nicht mehr.

Die Kunst bleibt weiter eine Ausdrucksform des Menschen, sein Dialog mit der Existenz. Wird das mißachtet, so mißachtet man das Wesen der Kunst, ihren ontologischen Charakter. Übrigens bleibt eine perfekte Simulierung des Kunstschaffens mit Hilfe der Maschinen unmöglich, und zwar nicht, weil wir noch nicht, sagen wir, die 8. Generation von Computers gebaut haben, sondern, weil wir nicht alle Determinanten der Kunst, ihre Richtungen und ihr Zusammenwirken kennen und messen können. Sie gehören zum „geheimnisvollen“ Spiel der Entstehung des Kunstaktes.

Der zweite Teil des Bandes ist dem Studium der Beziehung zwischen Kunstkritik (— Theorie) und dem Kunstschaffen gewidmet. Die Theorie wird als eine Geste betrachtet, die wenigstens vom Standpunkt der Sprache, zur begrifflichen Sphäre, schließlich zur Logik gehört.

In den „Vorbemerkungen“ wird dieses Problem in Zusammenhang mit den Erkenntnisformen der Kunst, der Wissenschaft studiert, die Beziehung zwischen Kunst und Wissenschaft und zwischen der Kunst und dem Universellen, u.s.w.

Es werden ständig die Schlußfolgerungen des ersten Teiles beachtet und daraus gefolgert, daß eine Gesamterkenntnis des künstlerischen Schaffens unmöglich, der Kritik somit die voll-

kommene und genaue Erläuterung ihres Gegenstandes verschlossen bleibt.

Die Kritik kann also kein vollständig wissenschaftliches Verfahren ihrem Gegenstand gegenüber sein. Das Kapitel „Die Kritik zwischen Philosophie, Kunst und Wissenschaft“ versucht das Statut und die Eigenart der Kritik festzulegen, wobei unterstrichen wird, daß Wissenschaft, Kunst und Philosophie die drei möglichen Grundhaltungen des Individuums der Existenz gegenüber darstellen. Eben wegen der Beziehung zu ihrem Gegenstand kann die Kritik nicht eindeutig zu einer dieser Methoden gezählt werden. Sie muß sich ewig dazwischen bewegen und von ihnen Charakteristika in dem Maße bergen, in dem sie zu einer bestimmten „Schule“ gehört (technizistische, spekulative, impressionistisch-poetische). Man zeigt die Charakteristiken der drei verschiedenen erkannten Wahrheiten dieser grundlegenden geistigen Methoden, sowie das rechtmäßige Streben jeder einzelnen nach Allgemeingültigkeit, daraus schließt man, daß der kritische Akt, der nicht allgemeingültige Wahrheiten formulieren kann, (keine Universalität) notgedrungen in der Gegenwart und in der Gesellschaft, zu der er gehört, verankert ist, ja er richtet sich ausschließlich an sie. Der Wert der Kritik entsteht aus dem Verhältnis zwischen dem Werk und der Gesellschaft, die sie unmittelbar betrifft.

Es folgen auch „Die Funktionen der Kunstkritik“. In diesem Kapitel werden mehrere Funktionen der Kritik angeführt und analysiert, von denen drei wesentlich zu sein scheinen: — Funktion der Vermittlung (Kunst — Publikum), der Auswahl (der Kunst, der Beziehung zwischen Kunst und Publikum), der Erziehung (des Publikums). Das Kapitel geht näher auf die Tatsache ein, daß der kritische Akt sich vorwiegend an das Publikum wendet — dessen Eigentum es ist, und weniger an die Künstler.

Zum Schluß wird gezeigt, daß alle Funktionen hauptsächlich durch die Analyse des Objekts erfüllt werden können, wobei man aber in Betracht ziehen muß, daß ein kritischer Akt Charakteristiken aller drei geistigen Methoden aufweist.

Der Band schließt mit einem kurzen Kapitel: „Die emotionelle Dimension der Kunstkritik“. Das Kapitel ist ein Plädoyer für das Bewußtsein, daß die Kritik eine Methode ist, deren Charakteristik ihr die Allgemeingültigkeit verweigern, daß sie vergänglich ist, zum Unterschied von ihrem Gegenstand —

dem Kunstwerk. Indirekt wird dafür plädiert, daß man jede Überheblichkeit oder Arroganz aufgebe und eine gewisse stolze Demut in dieser Beziehung aufweise. In diesem Sinne wird auch die emotionelle Dimension der Kritik gegenüber der Kunst aufgefaßt. Das, was dem logischen Denken, dem normierten, begrifflichen Ausdruck im Kontakt mit der Kunst nicht zugänglich ist, bleibt eben ihr Wesen.

Das logische Denken und besonders die Kritik müssen davon Rechnung tragen, wenn sie in der Kunst — sowohl in ihrer Methodik, als auch in ihrer Haltung eingreifen.

Das Kapitel und das Buch schließen mit einer kurzen poetischen Prosa, deren Sätze Symbole bergen, jeder Satz bringt wichtige Schlußfolgerungen aus dem Buch.

Die Wahl dieser stilistischen Lösung — poetisch—symbolische Schlußfolgerungen in einer exakten, logisch—genauen Untersuchung—hat wenigstens für den Erfasser symbolischen Character.

Cuprins

Cuvînt înainte	7
--------------------------	---

PARTEA ÎNTÎI

Trei teze despre feed-back în artă

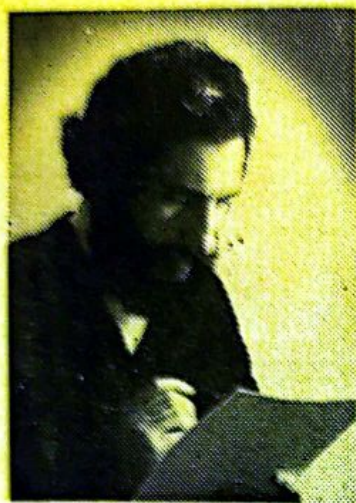
Introducere	15
Teza I	61
Teza II	113
Teza III	132
Incheiere	143

PARTEA A DOUA

Critica de artă — dimensiuni, funcții și metodologie

Preliminarii	173
Critica între filosofie, artă și știință	189
— Dimensiunea filosofică a criticii de artă	199
— Dimensiunea științifică a criticii de artă	202
— Dimensiunea artistică a criticii de artă	204
Funcțiile criticii de artă	214
— Funcția de mediere a criticii de artă	214
— Funcția selectivă a criticii de artă	221
— Funcția educativă a criticii de artă	223
— Alte funcții	228
— Interdeterminarea funcțiilor prin metodologie	230
Dimensiunea afectivă a criticii	233
Zusammenfassung	239

editura eminescu



Prin acest eseu, în elaborarea căruia am avut în vedere rezultate şi metode recente de cercetare, ne-am străduit să propunem — atât specialiștilor, cât şi iubitorilor de artă — unele noi şi, sperăm, relevante căi de abordare şi înţelegere a problemelor fundamentale ce le ridică, dintotdeauna, creaţia şi asimilarea ei de către public.

VLADIMIR BRÂNDUŞ

